Poiésis

31

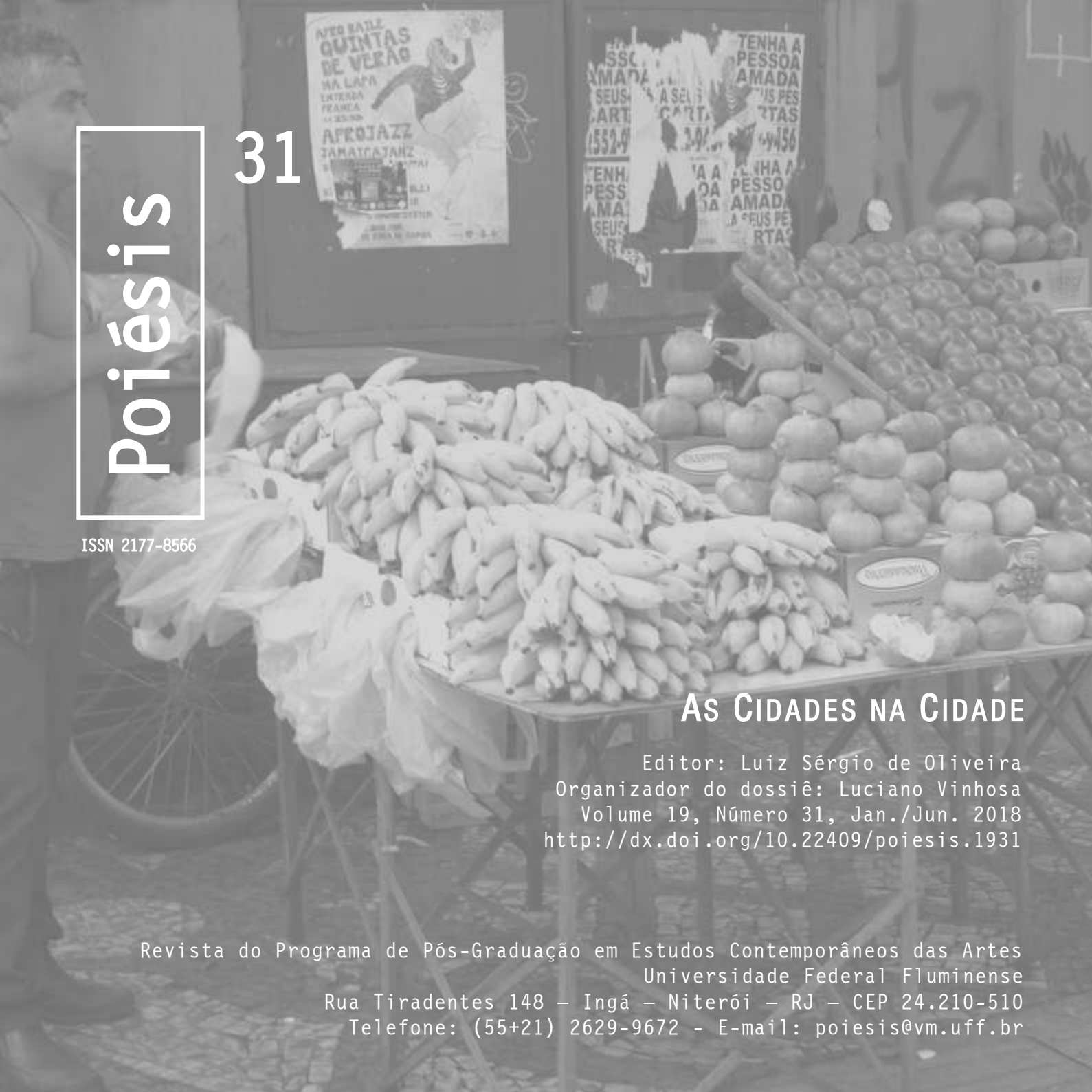
ISSN 2177-8566

As Cidades na Cidade

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF
Volume 19, Número 31, Jan./Jun. 2018

ISSN 2177-8566

Imagem da capa:
Luciano Vinhosa, *Pequenas profissões,* 2017.
fotografia digital



Poiésis

31

ISSN 2177-8566

As Cidades na Cidade

Editor: Luiz Sérgio de Oliveira
Organizador do dossiê: Luciano Vinhosa
Volume 19, Número 31, Jan./Jun. 2018
http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1931

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes
Universidade Federal Fluminense
Rua Tiradentes 148 – Ingá – Niterói – RJ – CEP 24.210-510
Telefone: (55+21) 2629-9672 - E-mail: poiesis@vm.uff.br

Universidade Federal Fluminense
Instituto de Arte e Comunicação Social
Poiésis / Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Editor

Luiz Sérgio de Oliveira, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Coeditores

Beatriz Cerbino, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Leandro Mendonça, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Luciano Vinhosa, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Martha Ribeiro, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Ricardo Basbaum, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Tania Rivera, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Tato Taborda, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Conselho Editorial

Ana Cavalcanti, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Andrea Copeliovitch, Universidade Federal Fluminense, Brasil
André Parente, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Carolina Araújo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Gilbertto Prado, Universidade de São Paulo, Brasil
Giuliano Obici, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Jorge Vasconcellos, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Josette Trépanière, Université du Québec, Canadá
Ligia Dabul, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Luiz Guilherme Vergara, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Maria Luisa Távora, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Mariana Pimentel, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Marta Strambi, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Martha D'Angelo, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Mauricius Farina, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Monica Zielinsky, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Nina Tedesco, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Paola Secchin Braga, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Pedro Hussak, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil
Regina Melim, Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil
Sally Yard, University of San Diego, Estados Unidos
Sheila Cabo, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Viviane Matesco, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Equipe de Produção

Projeto gráfico: João Alt e Joana Lima
Design gráfico: Duplo Criativo
Revisão linguística:
Caroline Alciones de Oliveira Leite, Luciano Vinhosa e Luiz Sérgio de Oliveira
Estagiários de produção:
Joana Penedo e Mauricio de Souza Guimarães

Agradecimentos

Bárbara Silva
Beatriz Cerbino
Caroline Alciones de Oliveira Leite
Clarisse Monteiro
David Mach
Didonet Thomaz
Helio Branco
Joana Penedo
Larry Bell
Lívia Flores
Luciano Vinhosa
Luiz Sérgio de Oliveira
Marilane Abreu Santos
Mauricio de Souza Guimarães
Sheila Cabo Geraldo
Tadeu Ribeiro
Tatiana Sampaio Ferraz
Thaiane Moreira de Oliveira
Wellington Cesário

Poiésis é uma publicação *online* semestral do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Endereço eletrônico: http://www.periodicos.uff.br/poiesis/

© 2018 by PPGCA – É permitida a reprodução total ou parcial do conteúdo desta publicação, desde que para fins não comerciais e que os créditos e referências à publicação sejam feitos. Esta publicação está licenciada junto à Creative Commons; Atribuição: Não Comercial, Sem Derivações - 4.0 Internacional.

SUMÁRIO

[POIÉSIS, v. 19, n. 31, jan./jun. 2018]

7 EDITORIAL

DOSSIÊ

11 *Apresentação do Dossiê: As Cidades na Cidade*
Organizador: Luciano Vinhosa

15 *A crítica renovada de Brasília na obra de Rubens Mano*
Tatiana Sampaio Ferraz

39 *Ficção e realidade na arquitetura radical italiana*
Bárbara Silva

61 *Histórias cruzadas nas ruas do Rio de Janeiro*
Luciano Vinhosa

81 *A inserção da arte nas revitalizações urbanas*
Marilane Abreu Santos

99 *Fronteiras e compartilhamentos*
Sheila Cabo Geraldo

117 *A periferia do Centro: produção artística da população invisibilizada do Centro do Rio de Janeiro*
Clarisse Monteiro

PÁGINA DA ARTISTA

137 *O livro azul – área de invasão*
Lívia Flores

ARTIGOS

157 *O labirinto da escuta*
Caroline Alciones de Oliveira Leite

179 *A vertigem dos corpos: violência, suplício e poder*
Tadeu Ribeiro

195 *Tunga: estrutura de uma poética*
Wellington Cesário

RESENHAS CRÍTICAS

215 Impermanências literais
[Larry Bell, *6 x 6 An Improvisation*, White Cube Bermondsey, Londres]
Helio Branco

221 A logística dos sentidos
[David Mach, *Incoming*, Griffin Gallery, Londres]
Helio Branco

editorial

Editorial

Com satisfação trazemos ao nosso público leitor uma nova edição da *Poiésis* (v. 19, n. 31, jan./jun. 2018), dando seguimento de forma consistente aos princípios que orientam esta publicação acadêmica do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense: promover reflexões críticas e atualizadas em torno da produção das artes e de suas implicações no campo social.

Abrindo a edição, o dossiê *As cidades na cidade*, organizado por Luciano Vinhosa, artista e professor do PPGCA-UFF, revela e reflete sobre inúmeros aspectos das cidades contemporâneas que habitamos e que nos habitam. Nesta empreitada, Luciano Vinhosa reuniu textos que se debruçam sobre as relações entre arquitetura, urbanismo, arte, política, práticas culturais e cidadania assinados por Tatiana Sampaio Ferraz (Universidade Federal de Uberlândia), Bárbara Silva (PUC-RJ), Marilane Abreu Santos (UFRJ), Sheila Cabo Geraldo

(UERJ), Clarisse Monteiro (UFF), além de um texto assinado pelo próprio organizador do dossiê. Em sequência, a Página do(a) Artista traz uma obra de Lívia Flores, artista e professora da UFRJ, intitulada *O livro azul – área de invasão* e desenvolvida especialmente para este número da *Poiésis*. A obra de Lívia Flores estende e dialoga com as questões elencadas pelo dossiê *As cidades na cidade*.

Na seção Artigos temos as contribuições de Caroline Alciones de Oliveira Leite (*O labirinto da escuta*), de Tadeu Ribeiro (*A vertigem dos corpos*) e de Wellington Cesário (*Tunga: estrutura de uma poética*), produções que abrem novas possibilidades de reflexão a respeito do esgarçamento do campo das artes e de sua imbricação com outras áreas da produção cultural contemporânea.

Fechando sua edição 31, a *Poiésis* apresenta duas resenhas gentilmente cedidas por Helio Branco, artista e professor da UFRJ, acerca de exposições realizadas por Larry Bell e David Mach em espaços expositivos da cidade de Londres em 2017.

A todos/as os/as colaboradores/as, a equipe da *Poiésis* deixa consignado aqui os agradecimentos especiais e o reconhecimento por sua generosidade que tornou possível a realização desta edição.

Os Editores

dossiê . as cidades na cidade (luciano vinhosa, org.)

Dossiê:
As Cidades na Cidade

Se nas cartas urbanas, Paris, Rio de Janeiro, Nova York se mostram bem delineadas em suas formas e superfícies gráficas, com seus marcos turísticos e geográficos bem pontuados e fixados na paisagem, na escala daquele que caminha e as usa no dia-a-dia as representações são outras. As formas que essas metrópoles adquirem podem ser tantas quantas for a produção de subjetividade dos diferentes sujeitos que nelas habitam.[1] Neste sentido, a cidade não guarda apenas forma física, mas a conjuga a outras simbólicas. João do Rio, escritor carioca do início do século XX, em seu ensaio A rua[2], chamava atenção para o caráter singular dos diferentes logradouros do Rio de Janeiro, o que lhes conferia "almas" particulares. As múltiplas cidades que a cidade abriga e frequentemente esconde somente se revelam àqueles que nela se aprofundam segundo o ritmo lento de seus corpos pesados.

Para o geógrafo Milton Santos, no mundo globalizado, dois vetores contraditórios organizam o espaço de nossas cidades.[3] O primeiro, chamado por ele de vertical, está relacionado com as forças hegemônicas do capital. Servindo-se de modernos meios de comunicação e de ferramentas tecnológicas sofisticadas de informação, negligencia a dinâmica dos fluxos materiais, conecta pontos distantes do território, racionaliza o espaço, padroniza o comportamento e os desejos dos indivíduos para melhor assegurar o controle social, estabelecer as hierarquias, garantir a circulação de mercadorias e o bom funcionamento da economia global. O segundo, definido pelo autor como horizontal, é físico e trabalha no nível do solo a partir das edificações e do cenário urbano. Privilegia as experiências sensíveis e individuais, ligando-se à memória e ao afeto do caminhante. Ancorado no lugar e na percepção direta do sujeito, conecta pontos contínuos no espaço, estruturando a cidade pelos usos cotidianos. Escapando do controle das forças hegemônicas e de sua lógica disciplinar, esse segundo vetor é capaz de fazer eclodir na cidade oficial outras cidades móveis, oficiosas, que se investem dos fluxos das ações sociais e das subjetividades desviantes. Com efeito, a emergência de outras cidades na cidade é favorecida pelo contato direto entre os indivíduos em seus momentos de afirmação e posicionamento, pessoal ou coletivo, quando reagem aos padrões de homogeneização impostos pela ordem global.

Justamente naqueles territórios negligenciados e obscuros, em que a eficiência escrutinadora do poder econômico e das tecnologias da informação não alcançaram com suas luzes, os grupos minoritários e excluídos da ordem global vieram se abrigar. Sob essas zonas opacas e sombrias, nas quais os imigrantes, os favelados e as minorias sexuais se recolheram em seus guetos, o regime de exceção vigora, o tempo corre mais lentamente. Segundo Santos, essa é a condição oportuna para se fazer emergir, em contrapartida, surpreendentes invenções de resistência ao opressor. Se existe uma cidade lustrosa, ideal, patrulhada constantemente pelas forças de coerção e de violência do capital, outras cidades mais reais e ocultas, visíveis apenas por aqueles caminhantes meticulosos, despertam de suas sonolências quando as luzes da vigilância se apagam. A

corpulência desses homens lentos redesenha constantemente os espaços através de novas formas de usos que inventam.

Por outro lado, não se pode negligenciar a lição que Benjamin nos legou: apropriando-se dos meios de produção que pretendem controlar suas energias vitais, assumindo suas formas dialéticas, os oprimidos podem, quando bem organizados, infiltrar-se nas redes de poder para subvertê-las.[4] A exemplo podemos citar a Primavera Árabe, uma onda de revoluções encadeadas no Oriente Próximo, cuja ação foi primeiramente organizada nas redes sociais antes de se efetivar nos espaços reais das cidades. Occupy All Street, série de manifestações contra a desigualdade social e econômica que teve início nos Estados Unidos, no distrito de Manhattan em setembro de 2011, se espalhou rapidamente pela web, contaminando, de modo descontínuo, outros locais do globo. As manifestações de junho de 2013 que ocorreram no Brasil, inicialmente motivadas pelo aumento abusivo dos preços do transporte público em São Paulo, foi disto uma consequência. Rapidamente se propagou por outras urbes e logo se tornou um movimento social amplo no país, visando à moralização geral da política, exigindo o fim da corrupção.

Diante das forças contraditórias e dialéticas – local / global; real / virtual; indivíduo / coletividade – que organizam a realidade e os espaços de nossas metrópoles, o que podem a arte e o artista em nossos dias?

Pensar e viver as cidades que a cidade abriga em suas diferentes formas arquitetônicas, urbanísticas, regimes de subjetividades, vida social e cultural através da arte, suas novas práticas e teorias, vêm a ser o propósito deste dossiê. Da problemática exposta, pretende-se lançar diferentes olhares sobre a complexa experiência de viver nas metrópoles contemporâneas.

Estão reunidos neste dossiê, além de um ensaio de minha autoria, os de Sheila Cabo Geraldo, professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro; de Tatiana Sampaio Ferraz, professora da Universidade Federal de Uberlândia; de Barbara Silva, professora da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro; de Clarisse Monteiro, mestranda do

PPGCA-UFF; de Marilane Abreu Santos, doutora pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, contando ainda com um trabalho artístico de Lívia Flores, professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Agradeço a todos que graciosamente atenderam à minha solicitação e convite. Agradeço também o convite do professor Luiz Sérgio de Oliveira, Editor da Poiésis, Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense.

Luciano Vinhosa, maio de 2018.

Notas

[1] LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

[2] RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Divisão de Editoração, 1995, p. 3-19.

[3] DUARTE, Cristovão. *A força de resposta do lugar (tributo a Milton Santos)*. Disponível em https://cristovao1.word-press.com/tag/milton-santos/. Acesso em 09/2/2015.

[4] "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" e "O artista como produtor" em Walter Benjamin, *Magia e técnica, arte e política* (obras escolhidas), São Paulo, Brasiliense, 1994, respectivamente páginas 165-196 e 120-136.

A crítica renovada de Brasília na obra de Rubens Mano

The Renewed Criticism of Brasilia in the Work of Rubens Mano

La crítica renovada de Brasilia en la obra de Rubens Mano

Tatiana Sampaio Ferraz *

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1931.15-38

RESUMO: A profecia de Stefan Zweig que deu nome ao livro *Brasil, um país do futuro*, de 1941, parece ter relampejado em poucos momentos na história do país, sendo o mais conhecido deles a construção de Brasília. Apesar de não ter superado o atraso civilizatório do passado colonial, o imaginário da vocação moderna do Brasil como uma nação voltada para o futuro está impregnado por toda parte. Desde os anos 1960, a arte brasileira tem se debruçado na revisão do projeto moderno, especialmente Brasília, sob diferentes aspectos: o projeto original de Lucio Costa; a imagem icônica de seus edifícios monumentais; a escuta de vozes dissonantes, como a dos candangos; até o tipo de sociabilidade que ela teria produzido. Na perspectiva de uma crítica renovada, que busca compreender nossa história moderna e suas contradições, o artigo analisa a obra *futuro do pretérito*, de Rubens Mano, exemplar de uma prática artística interessada na problematização de certos construtos modernos sedimentados desde então.

PALAVRAS-CHAVE: projeto moderno; Brasília; arte contemporânea; Rubens Mano

* Tatiana Sampaio Ferraz é Doutora em História da Arquitetura e do Urbanismo pela FAU-USP e Docente do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais.
E-mail: tatiferraz@gmail.com; tsferraz@ufu.br

ABSTRACT: Stefan Zweig's prophecy that gave name to the book *Brazil, a country of the future*, of 1941, seems to have flashed in a few moments in the history of the country, being the best known of them the construction of Brasilia. Despite not having overcome the civilizational backwardness of the colonial past, the imaginary of Brazil's modern vocation as a future-oriented nation is impregnated everywhere. Since the 1960s, Brazilian art has been focusing on the revision of the modern project, especially Brasília, under different aspects: the original project of Lucio Costa; the iconic image of its monumental buildings; the listening of voices, like the *candangos*; to the kind of sociability it would have produced. In the perspective of a renewed criticism, which seeks to understand our modern history and its contradictions, the article analyzes the work *futuro do pretérito*, by Rubens Mano, exemplary of an artistic practice interested in the problematization of certain modern constructs settled since then.

KEYWORDS: modern project; Brasilia; contemporary art; Rubens Mano

RESUMEN: La profecía de Stefan Zweig que dio nombre al libro *Brasil, un país del futuro*, de 1941, parece haber relampeado en pocos momentos en la historia del país, siendo el más conocido de ellos la construcción de Brasilia. A pesar de no haber superado el atraso civilizatorio del pasado colonial, el imaginario de la vocación moderna de Brasil como una nación volcada hacia el futuro está impregnado por todas partes. Desde los años 1960, el arte brasileño se ha centrado en la revisión del proyecto moderno, especialmente Brasilia, bajo diferentes aspectos: el proyecto original de Lucio Costa; la imagen icónica de sus edificios monumentales; la escucha de voces desabastecidas, como la de los *cangandos*; hasta el tipo de sociabilidad que ella habría producido. En la perspectiva de una crítica renovada, que busca comprender nuestra historia moderna y sus contradicciones, el artículo analiza la obra *futuro do pretérito*, de Rubens Mano, ejemplar de una práctica artística interesada en la problematización de ciertos constructos modernos sedimentados desde entonces.

PALABRAS CLAVE: proyecto moderno; Brasilia; arte contemporaneo; Rubens Mano

Como citar: FERRAZ, Tatiana Sampaio. A crítica renovada de Brasília na obra de Rubens Mano. *Poiésis*, Niterói, v. 19, n. 31, p. 15-38, jan. /jun. 2018. doi: http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1931.15-38

A crítica renovada de Brasília na obra de Rubens Mano

A profecia do escritor Stefan Zweig que deu nome ao seu livro *Brasil, um país do futuro*, publicado em 1941, parece ter relampejado em poucos momentos na história do país de lá pra cá. O mais conhecido deles foi certamente a construção de Brasília, em 1960, que fincou a bandeira da capital federal, segundo seus princípios modernos, em meio à vasta terra virgem do cerrado na região central do país. Na história mais recente, a promessa também ressurgiu em meados dos anos 2000, como um despertar do "gigante adormecido", durante o chamado *boom das commodites*, e no qual o país se "salvou" da crise mundial financeira de 2008 e se alinhou ao novo bloco econômico dos BRICs.

Apesar da profecia não ter consolidado suas bases estruturantes com vistas a superar o atraso civilizatório de um país marcado pela herança colonial escravocrata, o imaginário da vocação moderna do Brasil como uma nação voltada para o futuro está impregnado

por toda parte. A bem dizer, ele deve-se em grande parte à figura de Juscelino Kubitchesk, que, como presidente do Brasil, lançou o slogan "50 anos em 5", pelo qual pretendeu estabelecer o programa nacional desenvolvimentista e com ele colocar o país nos trilhos do progresso rumo ao futuro. Em seu livro de memórias, JK expõe o tom otimista do passado, simbolizado no projeto da nova capital federal. Brasília deveria:

> constituir a base de irradiação de um sistema desbravador [de desenvolvimento] [...], teria de ser, forçosamente, uma metrópole com características diferentes, que ignorasse a realidade contemporânea e se voltasse, com todos os seus elementos constitutivos, para o futuro. (KUBITCHESK apud HOLSTON, [1989] 2012, p. 307)

Brasília constitui o principal ícone de uma nação vocacionada para *o que virá*. A implantação de um discurso oficial promissor corroborou, ao mesmo tempo, para a crença do nascimento de um novo modo de vida no país. O universo de inovações que a cidade modernista produziria daria origem, segundo o relatório de 1963 da Novacap, "à inexistência de discriminação de classes sociais [...], e assim [seria] educada, no Planalto, a infância que construirá o Brasil de amanhã, já que Brasília é o glorioso berço de uma nova civilização. (HOLSTON, [1989] 2012, p. 307)

De acordo com o antropólogo James Holston, não só o poder público acreditava na possibilidade de uma "nação brasiliense", mas os próprios migrantes que aportaram na futura capital sentiam uma energia promissora e aberta ao *experimental*:

> Os pioneiros acreditavam que os experimentos de Brasília introduziriam novos hábitos sociais, instituições e padrões como modelos que transformariam tudo ao seu redor. Eles acreditavam em criar uma vida urbana brasiliense diferente não pelo exotismo, mas para estabelecer uma arena de experimentação na qual se resolvessem importantes problemas nacionais. (HOLSTON, [1989] 2012, pp. 308-309)

Dois anos depois da inauguração de Brasília, esse mesmo "vir a ser" brasiliense era ironizado pela escritora Clarice Lispector em sua crônica sobre a capital: "Brasília é artificial. Tão artificial como devia ter sido o mundo quando foi criado. Quando o mundo foi criado, foi preciso criar um homem especialmente para aquele mundo". (LISPECTOR, [1962]

1999, p. 40) Como se sabe, a ideia de uma humanidade reprogramada é um embuste. No lugar dela, seus habitantes foram aos poucos imprimindo suas marcas naquele território, ainda que apartados social, econômico e espacialmente do plano piloto.

O imaginário moderno de Brasília não está somente no "espírito novo" (*l'esprit nouveau*) de seus viveres, mas aparece com frequência nas formas sinuosas assinadas pelo arquiteto. Sabe-se que a sensibilidade plástica de Niemeyer impregnou o vocabulário construtivo das cidades-satélites e se espraiou Brasil afora.

> Sabe-se, por exemplo, que as tão características colunas do Palácio do Alvorada foram incorporadas maciçamente ao imaginário popular em todo o Brasil, reproduzidas em modestas arquiteturas populares como ícone de uma vontade de modernidade nacional e folclórica. Isso não é só um indício da aceitação popular de um "estilo" Brasília, mas também da capacidade de Niemeyer como produtor de símbolos – como *icon giver* –, cuja eficácia comunicativa deveria ser uma das vias de compreensão do fenômeno Brasília e de seu lugar específico na modernidade ocidental. (GORELIK, [2007] 2012, p. 412)

A revisão do moderno pela arte contemporânea

Desde pelo menos o final dos anos 1960, a arte brasileira tem se debruçado com mais ou menos afinco na revisão do projeto moderno edificado no país, com olhar especialmente voltado para o seu símbolo maior, que é Brasília. A revisão crítica tem atravessado diferentes abordagens: desde o aspecto projetivo (e idealizador) do partido adotado por Lucio Costa e sua equipe, vencedores do concurso para a capital federal; passando pela imagem icônica de seus edifícios públicos monumentais decorrente da habilidade plástica de Niemeyer; pela escuta de vozes dissoantes, como é o caso dos trabalhadores da construção civil que ergueram a capital; até o tipo de sociabilidade que ela teria produzido, passados 50 anos de sua inauguração.

Em meados dos anos 1970, a série de postais *Brazil/Today*, criada por Regina Silveira, expressava uma dessas vertentes (Fig. 1). Em 1977, a artista se apropriou de um conjunto imagético do país, vendido pela indústria do turismo, pertencentes à "versão oficial dos

Fig. 1 - Regina Silveira, Série *Brazil Today - Natural Beauties*, 1977.
fotomontagem em serigrafia sobre cartão-postal, 10 x 15 cm
(Fonte: Museu de Arte Contemporânea - MAC-USP)

fatos", e sobrepôs a essas imagens um desenho em serigrafia – ora uma pilha de sucatas automobilísticas, que bloqueia a rampa de acesso à arquitetura monumental do Palácio do Itamaraty, ora um grafismo geometrizado, cuja projeção espacial contém a organicidade de um grupo de indígenas em seu rituais. É um jogo de duplos construído pela desorganização-organização desses símbolos.

Entre os anos de 1980 e 1990, surgiram novos exemplos a partir da produção de artistas como Emmanuel Nassar, com a pintura *Brasília* (1986), em que o ícone extraído do Palácio do Alvorada é enquadrado por uma faixa nacionalista verde-amarelista e rodeado por lâmpadas que reforçam a encenação da arquitetura de Niemeyer; Rosangela Rennó, com a obra *Imemorial*, que recupera a memória de trabalhadores que atuaram na construção de Brasília, por meio de documentos perdidos no Arquivo do Distrito Federal; e Robert Polidori, com suas fotografias do Núcleo Bandeirante, a antiga "Cidade Livre", o maior dentre os assentamentos improvisados que serviram de morada provisória para muitos migrantes.

Mais recentemente, já nos primeiros anos deste século, a problemática moderna volta a figurar na produção brasileira, sob diversas formalizações. A série de fotografias *Ministério das Relações Exteriores*, de Caio Reisewitz, retrata os espaços internos da arquitetura de Niemeyer como um ambiente esvaziado, dando o tom de uma atmosfera inviolável e atemporal. Em *Mármore branco todo dia*, Clarissa Tossin registra em vídeo a equipe de limpeza diária do Palácio do Supremo Federal, especializada na manutenção do piso de mármore do edifício. De aspecto liso e uniforme, o mármore é um material alvo e de pouco desgaste, escolhido pelo arquiteto para revestir boa parte dos edifícios do poder; no vídeo, a artista questiona a quantidade descomunal de água e trabalho empregado na sua manutenção.

Em plena década de 2010, as contradições da vocação moderna ainda vem mobilizando artistas a lhe revisitarem. *Evidências de uma farsa*, de Carla Zaccagninni (Fig. 2), ironiza a propaganda veiculada nas capas das revistas *Time* e *The Economist*, respectivamente das edições de 1956 e 2009, colocando lado a lado dois momentos da história do Brasil

Fig. 2 - Carla Zaccagnini, *Evidências de uma farsa*, 2011.
edições das revistas *Time* e *The Economist*, de 1956 e 2009; 26,5 x 20 cm. e 27 x 20,5 cm
(Fonte: Imagem cedida pela artista)

em que o país tentou alavancar-se como potência econômica mundial, mas que ao final foi frustado pelas contigências políticas em ação. Em *Banco Brasília* (2015), Marcelo Cidade compõe a forma do Congresso Nacional a partir de objetos cotidianos: um banco de concreto, sobre o qual posicionou duas garrafas de cerveja entre dois pratos brancos invertidos; garrafas e pratos esvaziados expressariam o empobrecimento da legitimidade dos congresssitas, de um lado, e a vulnerabilidade de um país ainda marcado pela fome, de outro.

Na perspectiva de uma crítica renovada, que busca incessantemente compreender nossa história moderna e as contradições intrínsecas ao contexto brasileiro, de hoje e de ontem, o artigo elege a obra *futuro do pretérito*, de Rubens Mano, realizada em 2010 (Fig. 3), como exemplar de uma prática artística interessada na problematização de certos construtos sedimentados no país pela ideologia modernizante, expressos em suas formas arquiteturais, no planejamento urbanístico, na habitabilidade forjada nesses espaços e nas apropriações e usos de que se fez deles ao longo do tempo. A obra é composta por uma dupla projeção videográfica que coloca lado a lado o dia a dia do plano piloto e das cidades-satélites, expondo como essas duas instâncias se contaminam mutuamente.

futuro do pretérito

A partir de uma prática estabelecida pela formação em arquitetura e em fotografia ao longo dos anos anos 1980, Rubens Mano vem elaborando um olhar crítico sobre a arquitetura moderna brasileira em diversos trabalhos. Em 2002, a experiência com *vazadores*, na 25ª Bienal de São Paulo, tensionou o programa modernista original do edifício de Niemeyer em relação à condução institucional tomada pela Fundação. Naquele mesmo ano, Mano também produziu uma fotografia dentro do Pavilhão Ciccillo Matarazzo, intitulada *espaço aberto/espaço fechado*, em que o espaço esvaziado do pavilhão foi infinitamente replicado sob um ponto de fuga central armado por Mano no campo visual da fotografia, cujo fundo pintado de branco dava um aspecto etéreo à cena. Devido à intensidade luminosa criada pelo artista, o pavilhão modernista converte-se momentaneamente em grau zero espacial e sua arquitetura torna-se ela a própria obra.

Fig. 3 - Rubens Mano, *futuro do pretérito*, 2010.
videoinstalação
(Fonte: Imagem cedida pelo artista)

Em 2009, Mano elaborou um projeto de instalação audiovisual que tinha por objetivo esmiuçar os modos de vida ensejados na capital federal, associando simultaneamente os viveres urbanos nos espaços abertos do plano piloto e nos espaços de convívio público nas cidades-satélites. O pressuposto tomado pelo artista buscou investigar de que modo a produção arquitetônica e o planejamento urbano modernistas foram (e são) tensionados pelos diversos agentes anônimos que atuam nos espaços das cidades e os modificam infinitamente. A obra idealizada deveria conter, assim, duas projeções audiovisuais com imagens captadas no dia a dia desses lugares, sendo uma dedicada à cidade oficial (plano piloto) e a outra dedicada à cidade informal (cidades-satélites).

A hipótese que se apresenta em *futuro do pretérito* é a de uma elaboração crítica revigorada sobre o projeto arquitetônico moderno diante da crítica corrente que se produziu nos anos 1990, uma vez que abdica-se de seu aspecto condenatório sobre o "fracasso" da utopia modernista, em busca de uma visada menos maniqueísta, onde duas situações antagônicas convivem e se contaminam mutuamente. O que se mostrará mais interessante nessa obra é o modo como o artista articula situações espaciais contraditórias entre o moderno e o popular, nas quais o espírito novo e o espírito colonizador se contagiam – tanto no plano piloto como nas cidades-satélites.

O tempo verbal de Brasília

futuro do pretérito[1] nos reporta de imediato ao tempo verbal da língua portuguesa, "futuro do pretérito do indicativo", que junta dois tempos opostos, o futuro e o passado, em uma única conjugação verbal. De acordo com a gramática, esse tempo enuncia, tanto em sua forma simples quanto na composta, a ocorrência de uma determinada ação ou fato condicionada a uma ação anterior, ou seja, sua efetivação é apenas hipotética. Transposto para a obra de Mano sobre Brasília, a conotação desse tempo verbal indica que a leitura da cidade feita pelo artista é a de uma promessa não cumprida, ou ainda, de um projeto (moderno) de cidade que ainda não aconteceu plenamente, embora superado como ideologia (para muitos críticos, mesmo antes de sua inauguração). De certa forma, Brasília estaria fadada ao "fracasso", pois os princípios modernos que orientaram o plano piloto

de Lucio Costa – qual seja, o do grau zero rumo ao futuro – foram refreados de início pela política nacionalista de JK e pela realidade subdesenvolvida do país, passando pelo retrocesso dos anos de chumbo da ditadura e, por fim, por seu congelamento como patrimônio tombado a partir de meados dos anos 1980 (em 1987, Brasília foi o primeiro ícone do século XX a entrar para a lista de Patrimônio Mundial da Unesco).

Mano não é o primeiro nem o único a ler Brasília dessa maneira. O título do seu trabalho reporta igualmente às palavras de Clarice Lispector, "um futuro que aconteceu no passado" (LISPECTOR, [1974] 1999, p. 50), e que definem as impressões da autora sobre a cidade visitada nos anos 1970. Dentre as infinitas leituras que se debruçam sobre a capital federal, as duas obras – uma literária e a outra, artística – se avizinham por carregarem um paradoxo entre passado e futuro. No caso de Clarice, essa oposição é expressa na mistura de admiração e de repulsa, de embriaguez e de monotonia, aproximação e recuo, diante da apoteose de Brasília. Já em Rubens, a cidade moderna, afirmativa e "inviolável" é neutralizada por suas contradições históricas de origem, por certas marcas populares impressas no território e pelo desgaste de uso. Nessa oscilação estonteante, em ambas as aparições, as antinomias são inseparáveis. E é exatamente essa inseparabilidade que parece tornar a capital modernista tão intrigante.

A imagem de Brasília descrita por Clarice em 1974 enuncia poeticamente a contradição da cidade desde sua fundação: "Brasília é marcha nupcial. O noivo é um nordestino que come o bolo inteiro porque está com fome há várias gerações. A noiva é uma velha senhora viúva, rica e rabugenta". (LISPECTOR, [1974] 1999, p. 61) Naqueles anos em que escreveu sua crônica, o pano de fundo da ditadura acirraria ainda mais a impressão contraditória da autora: "Deste insólito casamento que assisti […] saí derrotada pela violência da Marcha Nupcial que parece Marcha Militar e que mandou me casar também e eu não quero. Saí cheia de *band-aids*, […] a nuca doendo e uma grande ferida doendo no coração". (LISPECTOR, [1974] 1999, p. 61) A ironia foi o meio encontrado por Lispector para descrever a cidade diante daquelas circunstâncias.

Já em Mano, cuja obra foi realizada em 2010, data que coincide com o cinquentenário de Brasília, a crítica que se faz daquela vida citadina é bem mais sutil – mas, nem por isso,

menos contundente (até porque, passadas cinco décadas, os princípios funcionalistas teriam, de certa forma, se acomodado aos usos e apropriações de que se fez deles). O artista soube, de um lado, costurar as antinomias do projeto da capital federal nos pequenos detalhes que emergiam dos lugares registrados e, de outro, fazer as escolhas criteriosas quanto à forma de registrá-las. Esta incluiu a opção pelo formato videográfico, o posicionamento de câmera, o enquadramento de cenas e as transições entre elas. O próprio curso do tempo (da vida cotidiana da cidade) é reconstruído desaceleradamente, possibilitando uma apreensão maior dos detalhes mais sutis impressos no espaço urbano brasiliense e que destoam das suas feições modernas programáticas.

Os dois autores parecem deixar de lado, assim, a severidade dos julgamentos, recorrente nos discursos da crítica ao projeto moderno brasileiro que vigorou até os anos 1990. Uma das hipóteses plausíveis que se abre neste sentido (e que os aproxima) reside no fato de ambas leituras da cidade partirem de uma perspectiva livre e "descomprometida", que é própria da arte, em relação à função social que o projeto de Lucio Costa deveria cumprir (por meio de seus princípios modernos). Tal liberdade não implica em que não sejam capazes de se posicionar criticamente e é aí que está todo o interesse das obras.

Para a realização de *futuro do pretérito*, Mano se propôs a pesquisar a dimensão simbólica da espacialidade urbana de Brasília, partindo do pressuposto de que haveria uma correspondência "entre as formas de representação materializadas na arquitetura e os processos de produção de espaços 'ativados' pela sociedade". (MANO, s.d.) Nas comemorações de seu cinquentenário, Brasília despontava como um estudo de caso excepcional na história do país, a ser investigado em seus aspectos simbólicos (do imaginário moderno), bem como da produção social do espaço, que incluiria os limites espaciais (e jurídicos) do plano piloto e suas subversões, as hierarquias sociais ali ensejadas e os interesses políticos de origem.

Foi esse ponto de vista complexo sobre a cidade, espacial, social e temporal, que Rubens Mano escolheu para revisitar a modernidade de Brasília e, assim, reatualizar o debate sobre suas contradições de origem. A obra deveria impulsionar uma autoconsciência de Bra-

sília, fazer com que ela pensasse a si mesma, não como uma imagem nem como um símbolo nacional moderno, mas como uma cidade que se refaz constantemente em seus viveres urbanos, mesmo que essas transformações no tempo e no espaço estejam restritas a pequenos detalhes dispersos pelo espaço público.

É na chave da produção (social) do espaço que Mano está interessado em investigar a vida urbana, agora voltando sua atenção para Brasília. No caso da capital federal, a trama é ainda mais complexa pelos temas cruzados que lhe são peculiares: seu plano piloto funcionalista, seu isolamento no território nacional como estratégia política e seu tombamento que a transformou na maior área urbana preservada do mundo.

Cidade-patrimônio

Nada mais propício do que fazer essa reflexão sobre Brasília exatamente no ano em que a capital federal comemorava seu cinquentenário. A oportunidade se abriu ao artista a partir da possibilidade de concorrer ao Edital Arte e Patrimônio 2009, promovido pelo IPHAN, com patrocínio da Petrobras, e que integrava as ações do programa Brasil Arte Contemporânea do Ministério da Cultura.[2]

No caso de Rubens, o que ressalta de sua escolha por Brasília como objeto tombado alvo de sua proposta para o edital é que o patrimônio cultural envolve uma cidade inteira – lembrando Holston, "a maior área urbana tombada do mundo" e a "única cidade viva contemporânea tão preservada." Preservar uma cidade contemporânea não seria em si um contrassenso? Sua vocação para o futuro não seria o seu maior valor? De modo geral, sua patrimonialização parecera mais preocupada com a preservação de uma ideia moderna, uma "cidade-modelo", cujos princípios ficaram obsoletos, do que como uma cidade "real", viva, própria de um espaço (urbano) praticado.

Rubens soube se apropriar desse debate e revisitar o patrimônio histórico e cultural de Brasília mediante suas fricções com o presente (como cidade habitada). Essa perspectiva foi associada às suas intenções iniciais de pesquisar a vida citadina da capital federal pro-

duzida pelo enfrentamento (e pela correspondência) entre as ações realizadas oficialmente nesses espaços urbanos e aquelas provocadas por outros agentes, em sua maioria, anônimos.

A forma híbrida

Uma vez o projeto contemplado, Mano optou por construir sua pesquisa sobre a espacialidade urbana de Brasília a partir do registro videográfico da vida cotidiana. Ainda que tenha escolhido o vídeo como *meio*, valorizando a captação do tempo transcorrido no espaço da cidade, o artista atribuiu-lhe uma qualidade fotográfica – qual seja a do enquadramento da cena que mantém fixo o posicionamento da câmera durante a captação. De acordo com Laymert dos Santos, a escolha híbrida, entre fotografia e vídeo, foi o dispositivo pelo qual o artista encontrou para enfrentar a trama complexa de diferentes tempos no tecido da cidade. Segundo o crítico, ele possibilitaria que "o espectador pudesse entrar no espaço próprio de Brasília e encontrar no espaço-tempo da imagem o espírito do lugar". (SANTOS, 2010, p. 232)

Fotografar videografando implicou o uso da câmera estática por meio da qual obteve-se o mesmo enquadramento durante a captação de imagens, valorizando-se com isso a passagem do tempo real em detrimento de um tempo decorrente do deslocamento do videografista. O congelamento da posição da câmera também significou em alguma medida um certo distanciamento autoral do artista (no sentido "artificial"), e conferiu um dado a mais de realidade ao movimento que se fazia dentro do quadro.

Em geral, Mano privilegiou um posicionamento frontal da câmara em relação ao campo visual, tendo a rua como primeiro plano. A proximidade com o nível do rés do chão não só implicava em que a câmera estivesse posicionada à altura natural dos olhos, como também evocava à tomada de posse da terra – daquilo que Mario Pedrosa se referia como o "espírito colonizador" do brasileiro (PEDROSA, [1959] 2015, p. 95), e que foi igualmente simbolizada por Lucio Costa no desenho sintético da cruz.

Para a captação das imagens, o artista privilegiou o período da manhã e o final da tarde, quando a luz do sol não é tão intensa quanto no meio-dia (preocupação que se intensifica ainda mais sob o céu do cerrado, onde a luminosidade é ainda mais forte), e os elementos do quadro ficam menos contrastados. Além disso, boa parte das cenas tem o céu encoberto, meio acinzentado, fato que amenizaria possíveis efeitos contrastados de claro-escuro.

Como cidade fotogênica em si, dado à singularidade de seus edifícios esculturais do eixo monumental e às grandes visuais com a paisagem do cerrado ao fundo, Brasília foi incansavelmente registrada em preto e branco. Geralmente, tais fotografias p&b, feitas com as cores do concreto, além de aludirem à materialidade da arquitetura brasileira, possuem um sentido nobre e pujante próprio dos anos de euforia do governo JK, percebido, por exemplo, nas fotografias de Marcel Gautherot. (ESPADA, 2011) Já em *futuro do pretérito*, realizada décadas depois, a diversidade cromática da imagem assume também uma diversidade da natureza dos espaços vividos perseguida pelo artista.

Mano armou sua pesquisa sobre os viveres brasilienses em duas edições videográficas distintas, uma representava os espaços urbanos no plano piloto e a outra, os espaços urbanos nas cidades-satélites. Tanto em uma como noutra, o som é captado diretamente. Para a caracterização de ambas as "cidades", a escolha das cenas procurou seus espaços mais representativos: no caso do plano piloto, aparecem os edifícios do poder no eixo monumental, a rodoviária que representa o entroncamento das escalas monumental e residencial, as diferenças de cotas solucionadas pelas "tesourinhas", as grandes vias de circulação automobilística da zona habitacional, o comércio local das superquadras, dentre outros; no caso das cidades-satélites, as qualidades dos espaços se repetem nas ruas de bairros residenciais, onde os prédios de gabarito baixo se alternam com casas unifamiliares, ambos protegidos freneticamente por grades, os carros aparecem em cima de calçadas e os espaços de lazer são indistintos da via pública.

O tempo das cenas e a transição entre elas também obedecem a um rigor formal, próprio do artista. Com a câmera parada diante do campo visual, deixando o tempo transcorrer

naturalmente no espaço urbano, Mano filma sequências longas o suficiente para que o observador as perceba em cada pequeno detalhe. Em geral, as cenas são aparentemente enfadonhas, de um tempo dilatado e lento ("Aqui é o lugar onde o espaço mais se parece com o tempo", diria Clarice). No caso do plano piloto, aos poucos, surgem pequenos indícios que atritam a homogenia (moderna) do espaço: paredes descascadas, pichações, sujeiras nas calçadas, a grama que cresceu demais, alguém tentando pegar a manga do pé, um balanço improvisado na árvore…

Essa ambiguidade casa perfeitamente com a opção pela forma híbrida – da fotografia videografada –, mas também reporta às origens antagônicas do processo de fundação da cidade, modernista e candanga. Por exemplo, em uma das cenas tomadas no plano piloto, que enquadra um enorme edifício espelhado em segundo plano, o barulho constante de carro ao fundo mistura-se à música com sotaque nordestino que vem, provavelmente, do quiosque destacado em primeiro plano e que anima a monotonia daquele espaço de poder.

A preferência pela captação de imagens no despertar e no entardecer do dia implicou ao mesmo tempo a rara presença de pessoas nos contextos urbanos selecionados. ("Em Brasília, é sempre domingo", diria Clarice). A crítica de arte Thais Rivitti chega a apontar uma correspondência entre tal ausência de vitalidade nas ruas ao confinamento da vida pública de Brasília a quatro paredes. O que, no caso de uma capital federal, geraria um novo contrassenso entre as instâncias pública e privada. A ponto de, segundo Rivitti, ser inevitável "não pensar aqui na possibilidade de leitura da política nacional como farsa". (RIVITTI, 2012, p. 171)

> É certo que *futuro do pretérito* apresenta uma cidade em crise, segregada, incapaz de atender minimamente às necessidades de seus habitantes. Apresenta as hierarquias de classe, as representações monumentais do poder, a rigidez de conduta que a cidade tenta impor aos moradores. (RIVITTI, 2012, p. 171)

Para a montagem final do trabalho no Museu da República, Rubens armou duas projeções audiovisuais programadas em *loop*, cujas edições tinham duração de 35 e 40 minutos,

sem contudo haver uma sincronia entre elas. As imagens foram projetadas sobre dois painéis horizontais autoportantes de madeira medindo 2,75 x 4,90 m cada. Os suportes de grandes dimensões definiram uma escala projetiva condizente com um suposto envolvimento do corpo de quem os observa. A imagem projetada foi devidamente enquadrada nas dimensões do suporte, de modo que não deixasse qualquer resquício de moldura em volta. Esse artifício de montagem, associado às grandes dimensões do suporte, conferia à instalação audiovisual um sentido imersivo do público visitante na imagem projetada. À altura da observação da câmera o artista fez coincidir a altura do espectador, reforçando ainda mais o ambiente imersivo da obra.

No projeto expográfico, o posicionamento dos painéis foi estabelecido de tal modo que as projeções ficassem de costas uma para a outra, sendo impossível apreendê-las simultaneamente. O público era, assim, convidado a percorrer o espaço; neste percurso, entre um painel e outro, ele se deparava com as paredes curvas de Niemeyer, que o remetiam de volta às imagens das projeções. Entre a apreciação da cidade através da arquitetura (o espaço) e apreciação da arquitetura através da cidade vista pela lente de Mano (imagem de espaço), haveria uma alternância pela qual a cidade ecoa no museu e o museu ecoa na cidade videografada.

Plano piloto, cidades-satélites

Graças à construção de um tempo dilatado conferida pela câmera estática, o observador vai aos poucos percebendo a sutileza de detalhes que causam certo ruído às imagens da cidade tomadas no espaço público aberto. Nas captações feitas no plano piloto, esses pequenos detalhes ruidosos atritam a fotogenia da cidade-museu, como nas fotomontagens de Regina Silveira; porém, aqui, as sobreposições não são artificiais, mas convivem sob tensão no mesmo espaço. A Brasília tombada vista por Mano não é aquela plenamente organizada, funcional, idealizada pelo urbanismo moderno da Carta de Atenas, mas uma cidade esvaziada, com pequenos indícios de obsolescência. Em boa parte dos quadros não há circulação de pessoas nas ruas, apenas um barulho constante do tráfego de automóveis ao fundo. Às vezes, ao murmúrio urbano sobrepõem sons de passarinhos. (Fig. 4)

Fig. 4, 5 - Rubens Mano, *futuro do pretérito*, 2010.
still de vídeo [plano piloto] (acima); [cidades-satélites] (abaixo)
(Fonte: Imagem cedida pelo artista)

No eixo-monumental, Mano dá um tratamento nada imponente às construções do poder e às grandes perspectivas do sentido longitudinal torre-lagoa. O artista persegue sempre um ponto de vista lateral, adjacente à frontalidade dos edifícios icônicos. Os símbolos arquitetônicos conhecidos do "eixão" aparecem em segundo plano. A forma icônica da Catedral, por exemplo, além se figurar parcialmente no quadro, por detrás de um edifício administrativo com sua fachada pixada, está "disfarçada" por uma lona (indícios de um restauro). O imponente edifício-sede da Procuradoria Geral da República, uma composição de duas formas cilíndricas espelhadas, surge como um detalhe ao longe no meio de uma vasta área gramada com vegetação típica do cerrado. O que dá às imagens do centro cívico, conforme apontou Espada, "um sentido cotidiano, distante dos eventos de caráter espetacular que costumam acontecer ali". (ESPADA, 2011, p. 170)

Das poucas construções arquitetônicas destacadas em primeiro plano, as que aparecem nas imagens estão visivelmente ameaçadas pelas intempéries, com peças de revestimento faltando e infiltrações que interrompem o aspecto homogêneo da forma moderna (aquela que Tossin ironizou na limpeza diária do mármore que reveste o Palácio do Supremo Federal).

Ainda no plano piloto, há diversas tomadas de grandes vias de circulação expressa, geralmente vazias, bem como de entroncamentos de avenidas que interligam os eixos monumental, residencial e gregário; as áreas de estacionamentos se repetem, por vezes ocupadas por um carro velho, abandonado ou parcialmente destruído. Na zona residencial das superquadras, Mano registra o encontro entre a circulação de automóveis e a de pedestres organizado pelo desnível topográfico – uma marca do urbanismo funcional de Brasília, cujas reminiscências se encontram no ideal de aceleração moderna corbusiano. Nota-se algumas interferências na paisagem modernista, como sinais de pichação na passagem subterrânea e um poste de instalação elétrica isolado ao lado direito. (Fig. 5)

As cidades-satélites vistas por Rubens, contrariando as expectativas de uma morfologia irregular e de uma ocupação orgânica típicas das periferias urbanas, apresentam certa vontade organizacional, resquícios de um espírito moderno brasiliense: quer pela repeti-

ção de certos elementos arquitetônicos dos edifícios icônicos de Niemeyer, quer por padrões urbanísticos que imitam a aparência regular do plano piloto.

Boa parte das tomadas realizada nas cidades-satélites é feita em áreas residenciais. Nelas, os edifícios multifamiliares seguem o gabarito baixo das superquadras, porém sem pilotis, e estão enfaticamente protegidos por grades de ferro. Em certas cenas, essas lâminas horizontais se intercalam a construções unifamiliares, de soluções construtivas populares. São poucas as vezes em que sobram áreas verdes no entorno residencial, e geralmente elas não chegam a configurar sequer uma praça. Em alguns ângulos propositalmente tomados pelo artista, percebe-se sequências de árvores idênticas enfileiradas em perspectiva, indicando que ali tem uma certa vontade projetiva de organizar a fronteira entre o espaço privado e o espaço público.

Duas marcas dessa coexistência entre o moderno e o popular figuram em primeiro plano nas cenas captadas por Mano: o Catetinho, conhecido como "Palácio de tábuas", concebido como edificação temporária em madeira para a residência oficial de JK durante o período de construção de Brasília; e o Museu Vivo da Memória Candanga, instalado no antigo Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira, nas proximidades do Núcleo Bandeirante. (Cabe lembrar que, concebidos como provisórios, os dois foram mantidos).

Contrariamente, em outros momentos, a oposição entre cidade oficial e cidade extraoficial é gritante. Nas imagens fora do plano piloto, um dos elementos que mais chama a atenção são as grades. Elas aparecem tanto nas casas unifamiliares como nos térreos dos edifícios horizontais. No contexto das cidades-satélites, lembram que ali é "preciso" separar fisicamente o espaço público do privado. Ao cercear o fluxo de pessoas nos bairros residenciais, essas construções gradeadas lembram que a livre circulação idealizada por Lucio Costa nas zonas de vizinhança, e inspiradas pelo chão livre corbusiano, está longe de ser uma realidade daquele local, quanto mais uma utopia de seus moradores.

Em *futuro do pretérito*, a ambiguidade do fato de a Brasília tombada do plano piloto estar presente nos pequenos detalhes cotidianos das cidades-satélites, e vice-versa, corresponde à reversibilidade da montagem expográfica da obra, na qual o local expositivo está im-

pregnado da cidade registrada na obra e esta está impregnada pela arquitetura daquele local.

Habitar o moderno hoje

No Brasil, a modernidade tardia forjada na construção de Brasília produziu imagens sedutoras de futuro, fazendo coincidir na mesma vontade criadora o projeto nacional desenvolvimentista de JK, a concretização de um autêntico protótipo da cidade funcional modernista e um espírito candango que abraçou o moderno como um "campo de experimento" pelo qual era possível imaginar um futuro diferente. Ao longo dos anos, essas imagens sedutoras foram aos poucos sendo tensionadas: de um lado, pelas controvérsias ideológicas impressas na origem do projeto político da capital federal, tido como totalitário e segregador; de outro, pelas forças de resistência surgidas no próprio cotidiano da cidade vivenciadas no espaço público.

A Brasília vista pelo olhar de Rubens Mano expõe justamente esses dois lados fruto do mesmo processo histórico, dissolvendo-os mutuamente, mas não no sentido de enfraquecê-los, e sim de modo a fazer perceber o quão intimamente ligados e interdependentes eles são. É assim que *futuro do pretérito* surpreende as expectativas de um admirador de Brasília. Mano imprime no espaço-tempo da obra indícios de uma cidade iconoclasta (a *civitas*), que aparecem sempre ao fundo do cotidiano mais ordinário do plano piloto (*urbs*), relativizando a planificação e a funcionalidade de sua natureza moderna. O que seria a regra na oficialidade dos espaços preservados pelo tombamento – um aspecto organizado e grandioso –, aparece levemente contaminado por improvisações, sujeiras e irregularidades.

De modo inverso, nas tomadas feitas nas cidades-satélites, a expectativa de uma paisagem urbana precária – que se reproduz organicamente e de modo desordenado – é vez ou outra confrontada por enquadramentos com edifícios habitacionais de feições modernistas, elementos icônicos da arquitetura dispersos, bem como uma certa regularidade na organização da vizinhança, percebida na implantação dos edifícios no lote, ou mesmo em

uma sequência de canteiros verdes nas calçadas. Esses elementos dissonantes que se insinuam na paisagem das cidades-satélites e se inscrevem em suas edificações revelam, segundo Laymert, "um esforço, frequentemente involuntário e impensado, de atualização e um desejo, talvez até mesmo inconsciente, de modernização, […] um movimento de afirmação otimista, voltado para o futuro". (SANTOS, 2010, p. 234) Exatamente o que Holston salientara como o "espírito de Brasília" expresso nos viveres candango.

Ao ler o espaço como um *lugar*, Rubens questiona até que ponto é possível preservar uma cidade *condenada ao moderno*. Ao buscar investigar o tipo de vida citadina ensejada no espaço público da capital, o artista reconstrói pelo olhar videográfico um espaço-tempo que se recusa a ser passado, e que é ao mesmo tempo refém de um tempo promissor que não ocorreu e refém de um espaço congelado por sua patrimonialização. Uma espécie de futuro do pretérito presentificado. É este o conflito temporal que a obra de Mano inscreve. (Curiosamente, essas mesmas impressões temporais surgem na crônica de Clarice e a confundem ao longo da escrita: "estou escrevendo no passado, no presente e no futuro. Estarei sendo levitada? Brasília sofre de levitação"). (LISPECTOR, [1974] 1999, p. 46)

Ao longo das décadas, a construção de uma modernidade tardia no Brasil decantou um certo amolecimento de suas prerrogativas funcionalistas diante dos imperativos do ambiente subdesenvolvido. Neste sentido, a capacidade transformadora de certos moradores anônimos de Brasília surgem como um valor na obra de Mano. As ambiguidades de Brasília que o artista percebe e faz conviver tanto no plano piloto quanto nas cidades-satélites poderiam ser atribuídas a uma nova crítica surgida nos últimos anos que tem olhado para as mudanças de significado da esfera pública, expressa nos espaços abertos das cidades contemporâneas.

Notas

1 Obra parcialmente disponível em https://vimeo.com/30816029 (plano piloto) e https://vimeo.com/26449526 (cidades-satélites). Acesso em 15/1/2018.

2 O projeto foi contemplado pelo edital Arte e Patrimônio 2009. Como parte do projeto, a obra foi exposta no Museu Nacional da República, entre janeiro e fevereiro de 2010. A opção por este museu, cujo projeto é de Niemeyer, reforçava o grau de interlocução entre a obra e o meio – ou ainda, entre espaço e imagem de espaço.

Referências

COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

ESPADA, Heloisa. *Monumentalidade e sombra: a representação do centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot*. Tese (Doutorado em História da Arte) – ECA-USP, 2011.

ESPADA, Heloisa. (Curadoria). *As construções de Brasília*. Exposição realizada no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro e na Galeria de Arte do Sesi, em São Paulo. Rio de Janeiro/SP: IMS, 2011.

HOLSTON, James. Libertem o espírito de Brasília [1989]. In XAVIER, Alberto: KATINSKY, Júlio (Org.). *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 306-312.

LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer: crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MANO, Rubens. [Texto sobre o projeto]. *Incessante* [site do artista]. Disponível em http://www.incessante.org/. Acesso em 5/1/2018.

PEDROSA, Mario. *Arquitetura: ensaios críticos* (organização de Guilherme Wisnik). São Paulo: Cosac Naify, 2016.

RIVITTI, Thaís. Cidade tombada. In SALZSTEIN, Sonia; BANDEIRA, João (Org.). *Historicidade e arte contemporânea: ensaios e conversas*. São Paulo: ICCo/CEUMA-USP, 2012, p. 164-172.

SANTOS, Laymert Garcia dos. Futuro do pretérito: do espaço moderno ao espírito do lugar. In FINGUERUT, Silvia (Org.). *Arte e Patrimônio 2007-2010* (n. 230). Brasília: Iphan, 2010, p. 230-243.

Ficção e realidade na Arquitetura Radical Italiana

Fiction and Reality in Italian Radical Architecture

Ficción y realidad en la Arquitectura Radical Italiana

Bárbara Silva *

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1931.39-60

RESUMO: O seguinte ensaio propõe uma leitura dos projetos utópicos produzidos no final dos anos 1960 por dois grupos da chamada arquitetura radical italiana: *Archizoom* e *Superstudio*. A sua produção envolveu projetos que nunca quiseram sair do papel ou configurar visões de um futuro alarmante. O objetivo era, por um lado, provocar uma reflexão crítica sobre o fracasso dos ideais da arquitetura e do urbanismo moderno e, por outro, estabelecer uma relação irônica com uma sociedade demasiado confiante nas virtudes do consumo e da tecnologia. Seus projetos, muitas vezes considerados como fantasias tecnológicas ou meros exercícios gráficos, tiveram uma inesperada repercussão na crítica arquitetônica dos anos 1970. Nosso objetivo é decodificar as intenções presentes das produções utópicas de *Archizoom* e *Super-studio* assim como entender qual foi a sua repercussão, através de uma análise critica de dois projetos: *No-Stop City* (1968-1972) do grupo *Archizoom* e *Monumento Continuo* (1969-1970) do grupo *Superstudio*.

PALAVRAS-CHAVE: utopia; ficção; *Archizzom*; *Superstudio*; pós-moderno

* Barbara Silva é Arquiteta pela Universidade de Coimbra (2004), Doutora em Teoria e Crítica de Projeto pela Universidade Politécnica de Madrid (2016) e Professora do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC, Rio de Janeiro. E-mail: bs.barbarasilva@gmail.com

ABSTRACT: The following essay is a critical examination of the utopian projects produced in the late 1960s by two groups of so-called Italian radical architecture: *Archizoom* and *Superstudio*. Their work involved projects that never wanted to get out of the paper, or shape visions of an alarming future. The aim was, on the one hand, to provoke a critical reflection on the failure of the ideals of architecture and modern urbanism and, on the other hand, to establish an ironic relationship with a society too confident in the virtues of consumption and technology. Their projects, often considered as technological fantasies or mere graphic exercises, had an unexpected repercussion on the architectural criticism of the 1970s. Our objective is to decode the intentions of the utopian productions of Archizoom and Superstudio as well as to understand what was its repercussion, through a critical analysis of two projects: *No-Stop City* (1968 - 1972) of the group *Archizoom* and *Monumento Continuo* (1969 - 1970) of the group *Superstudio*.

KEYWORDS: utopia; fiction; *Archizzom; Superstudio;* postmodern

RESUMEN: El siguiente ensayo propone una lectura de los proyectos utópicos producidos a finales de los años 1960 por dos grupos de la llamada arquitectura radical italiana: Archizoom y Superstudio. Su producción involucró proyectos que nunca quisieron salir del papel o configurar visiones de un futuro alarmante. El objetivo era, por un lado, provocar una reflexión crítica sobre el fracaso de los ideales de la arquitectura y del urbanismo moderno y, por otro, establecer una relación irónica con una sociedad demasiado confiada en las virtudes del consumo y de la tecnología. Sus proyectos, muchas veces considerados como fantasías tecnológicas o meros ejercicios gráficos, tuvieron una inesperada repercusión en la crítica arquitectónica de los años 1970.Nuestro objetivo es decodificar las intenciones de las producciones utópicas de *Archizoom* y *Superstudio* así como entender cuál fue su repercusión, a través de un análisis crítico de los proyectos: *No-Stop City* (1968 - 1972) del grupo *Archizoom* y *Monumento Continuo* (1969 - 1970) del grupo *Superstudio*.

PALABRAS CLAVE: utopia; ficción; *Archizzom; Superstudio;* posmoderno

Como citar: SILVA, Bárbara. Ficção e realidade na Arquitetura Radical Italiana. *Poiésis*, Niterói, v. 19, n. 31, p. 39-60, jan./jun. 2018.
doi: http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1931.39-60

Ficção e realidade na Arquitetura Radical Italiana

Introdução

> Muitos pensam na arquitetura radical como um movimento de contestação que, por não estar integrado no sistema, criou um espaço separado da realidade. Nada é mais errado. O movimento radical agiu dentro e não fora do sistema.
> - Victor Papanek, 1995, p. 195.

No início do século XX, o movimento moderno adotou a lógica mecânica e racional do sistema de produção industrial, como modelo de organização das cidades e da sociedade. Porém, a partir dos anos 1950 admite-se a existência de outra lógica, mais complexa e subjetiva, ligada ao consumo de massas fortemente estimulado pelo sistema capitalista. Esta nova condição social, econômica e cultural vem questionar a legitimidade dos princípios de ordem e de harmonia da arquitetura e do urbanismo moderno, colocando todo um pensamento em crise. É neste contexto que em 1966 Robert Venturi e Denise Scott

Brown escrevem o livro *Complexidade e Contradição em Arquitetura*, ao qual se segue em 1972 *Learning from Las Vegas*. Ambos sugerem uma maneira de ler a realidade que consiste na constatação de que a complexidade do mundo físico e social não é uma condição provisória – destinada a desaparecer dentro da ordem racional da produção industrial – mas sim, fruto da própria industrialização que crescia de forma descontrolada. Na concepção de Venturi e Scott Brown (1982), o futuro seria cada vez mais complexo, porque o desenvolvimento industrial, dentro da lógica capitalista, tendia a atuar não na ordem, mas sim na desordem.

Em cinquenta anos de história passava-se de uma sociedade da máquina para uma sociedade de consumo na qual os valores estavam completamente invertidos: no lugar da fábrica estava o supermercado, no lugar da produção estava o consumo. As tentativas de criar uma sociedade homogênea, harmoniosa e funcional começam a ser abandonadas em prol do reconhecimento de uma sociedade heterogênea e contraditória que emergia a grande velocidade. Desse modo, a complexidade passa a ser a nova categoria de referência da arquitetura e do urbanismo que, ao contrário do racionalismo, pretendia acolher a diversidade, as emoções, as dúvidas e os sonhos. (PUGLISI, 1999 p. 52-54) Conforme proposta de Lyotard (1989), no final dos anos 1960 assistimos à transição do período moderno para o pós-moderno que representa a passagem entre dois momentos: o momento das velhas convicções representadas pelo pensamento racionalista e o momento das novas convicções, no qual a dúvida, a subjetividade, a complexidade o transitório, o fugidio e o efêmero formam as bases de um novo agir.

Contexto

Os anos sessenta são marcados por um ambiente de contestação contra a monotonia da visão universal do mundo moderno – geralmente percebido como positivista, tecnocêntrico e racionalista – e pela intensa desconfiança de todos os discursos universais ou totalizantes. É nesse contexto que surgem vários grupos de arquitetos que produzem um vasto conjunto de projetos utópicos, cujo objetivo era provocar uma discussão e um pensamen-

to crítico sobre a condição e o papel da arquitetura e do urbanismo moderno na sociedade atual. Entre eles estão, os *Metabolistas* no Japão, os *Archigram* em Inglaterra, Hans Hollein e Walter Pichler na Áustria.

O grupo *Metabolista* formou-se em 1960, pelos jovens arquitetos Fumihiko Maki, Masato Otaka, Kiyonori Kikutake, Kisho Kurokawa e o crítico de arquitetura Noboru Wakazoe. No mesmo ano de sua formação, redigiram um manifesto, estabelecendo suas ideias, intitulado *Metabolism: A Proposal for a New Urbanism*, que foi apresentado na World Design Conference em Tóquio com o apoio de dois conceituados arquitetos: Kenzo Tange e Arata Isozaki.

A ideologia e os projetos utópicos realizados pelos *Metabolistas* defendiam a "cidade como organismo vivo" em contraponto à "cidade como máquina" gerada pelo urbanismo moderno:

> O homem vive num imprevisível sistema de relações que não encontra no ambiente construído respostas convincentes; as cidades mal se adaptam às condições de vida modernas; as estruturas fixas e imutáveis não conseguem interagir com a realidade fluída, dinâmica em constante mutação, feita de relações funcionais e fluxos de comunicação. A procura da ordem e da harmonia priva a vida urbana da sua autenticidade. (PUGLISI, 1999 p. 69)

O grupo protestava ativamente contra o modernismo estático dos CIAM e contra academias e instituições. Os seus projetos utópicos propunham cidades flexíveis e transformáveis cujo objetivo era solucionar o problema de superpopulação do seu país. Para isso desenharam edifícios verticais aos quais iam sendo acopladas células de habitação pré-fabricadas. Megaestruturas que frequentemente estavam associadas a noções como adaptabilidade, flexibilidade, multifuncionalidade. (FRAMPTON, 1997) Um dos poucos edifícios construídos segundo esses princípios foi a torre para solteiros Nagakin em Tóquio. Projetada por Kurokawa em 1971, foi pensada para poder "crescer" e acoplar novas "cápsulas" sempre que fosse necessário. (Fig. 1)

Fig. 1 - Kisho Kurokawa
Torre Nagakin, Tóquio, 1971.
(Fonte: AD Classics, © Arcspace)

O grupo *Metabolista* japonês teve uma forte influência no modo de pensar e atuar do grupo inglês *Archigram*, formado em 1961 por Peter Cook, Dennis Crompton, Warren Chalk, David Greene, Ron Herron e Mike Webb. O nome vem da junção de duas palavras: *architecture* e *telegram*. Inicialmente o grupo se juntou para fundar uma revista, mas rapidamente se estabeleceu como nome de um coletivo de arquitetos que produziam projetos controversos e utópicos sobre a relação entre tecnologia, consumo, sociedade e arquitetura. Segundo Dominique Rouillard (1994), o *Archigram* foi talvez o primeiro grupo a pensar a arquitetura como um fenômeno de comunicação. Eles se lançaram no mercado como um produto da mídia, no qual suas ideias utópicas foram difundidas de maneira estratégica. Além da revista, eles propagaram o resultado de suas criações em exposições, através de *happenings*, instalações e outros meios que hoje são comuns, mas que na época era o que havia de mais novo no universo das artes e da comunicação.

O grupo produziu projetos que, como os *Metabolistas*, utilizavam os conceitos de megaestrutura para desenhar o território. Os que mais se destacam são: *Plug-in City* e *Walking City*, ambos realizados em 1964. A *Plug-in City* é um projeto utópico que representa uma cidade definida por uma aglomeração de megaestruturas que se conectam entre si como um complexo sistema de rede elétrica. (Fig. 2)

Dentro dessas megaestruturas estão localizadas as chamadas "células funcionais", destinadas a atender as necessidades da população como hospitais, comércio, apartamentos, restaurantes, serviços etc. Projetadas sob os princípios de flexibilidade e de substituição, essas "células" eram pensadas para ter certa durabilidade. Por exemplo: as células destinadas à habitação tinham uma vida útil de 40 anos, as de comércio durariam entre cinco e oito anos. A moradia ou o espaço de morar era visto como um dispositivo para ser levado pelo seu proprietário para onde quer que ele fosse e as cidades eram vistas como engrenagens de um motor na quais o habitante poderia *plugar* ou inserir sua unidade habitacional. (COOK, 1972) O objetivo era transmitir a ideia de que a cidade era um organismo vivo em constante atualização. Uma cidade pensada como um sistema infinito de fluxos, energias, imagens e produtos que, de forma radical, apresenta – *per absurdum* –

uma crítica ao capitalismo e à sociedade de consumo de massas nos quais o homem desaparece a favor de um "sistema".

A *Walking City* também representa uma cidade definida por várias megaestruturas, mas introduzia uma inovação: elas se moviam. Com quatrocentos metros de comprimento e duzentos e vinte de altura, essas gigantescas estruturas estavam apoiadas em oito patas com rodas que lhes permitiam a mobilidade. Eram uma espécie de máquinas com inteligência artificial, que se moviam livremente pelo mundo. Deste modo, as cidades podiam se conectar entre si, para formar uma espécie de "metrópole andante". (Fig. 3)

A *Walking City* simbolizava um futuro no qual não existiam fronteiras, no qual os limites são abandonados em favor de um estilo de vida nômade. O desenho destas estranhas estruturas era tão real que chegava a assustar quem o analisava, talvez por acreditarem que algum dia esse fenômeno pudesse mesmo acontecer… (PUGLISI, 1999 p.69-71)

Arquitetura Radical Italiana

A arquitetura radical italiana tem início em Florença, em 1963, quando se inicia, nas Faculdades de Arquitetura, um debate cultural e ideológico sobre o significado e a função da disciplina de projeto. Seguindo o eco do que acontecia na Europa, em especial na Inglaterra, as universidades italianas iniciam uma espécie de movimento reformador em oposição a uma cultura acadêmica que continuava a operar fora da realidade. Segundo Tafuri (1986), esta nova realidade, que se começou a delinear desde o segundo pós guerra, não aceitava a pretensão da arquitetura moderna de querer atingir soluções definitivas aos problemas do espaço e do habitar; por isso propunha uma aproximação real aos problemas, baseada na experimentação e na relação com as disciplinas artísticas, literárias. É neste ambiente de contestação aos princípios de ordem e de harmonia da arquitetura moderna que se formam, em Florença, os grupos de arquitetura radical italiana: *Archizoom* (1966) e *Superstudio* (1966)[1].

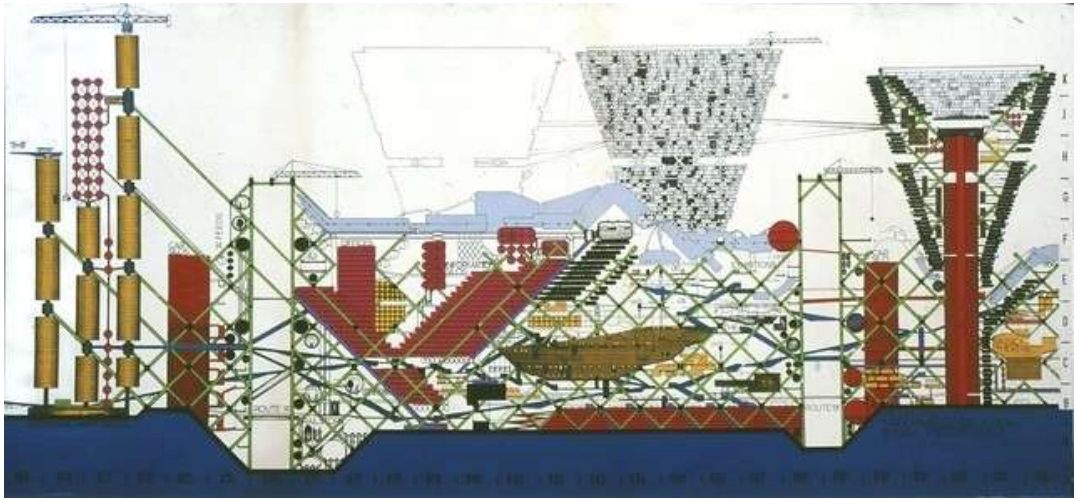


Fig. 2 - Peter Cook, Archigram
Plug-In City, 1964
(Fonte: Archigram Archives)

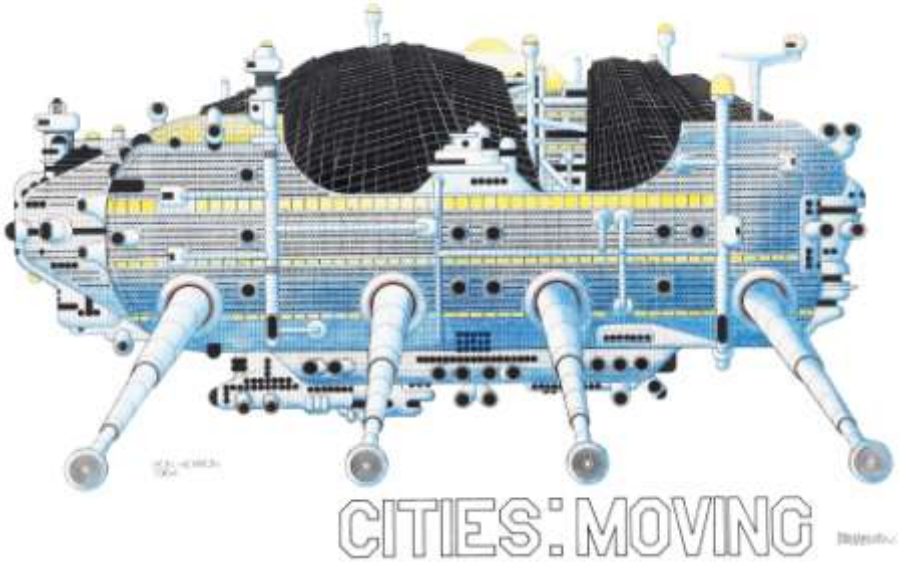


Fig. 3 - Ron Herron, Archigram
Walking City, 1964
(Fonte: Archigram Archives)

Archizoom e a *No-Stop City*

O grupo *Archizoom* foi um escritório de design e arquitetura fundado em Florença, em 1966. Os membros fundadores eram Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello e Massimo Morozzi. Posteriormente, juntaram-se ao grupo Dario Bartolini e Lucia Bartolini. Dos integrantes, o que mais se destacava era Andrea Branzi (1938). Estudou em Florença em um ambiente influenciado pela constante crítica teórica patrocinada por personagens como Michelucci, Leonardo Ricci e Umberto Eco. Em 1964, na *Biennale di Venezia*, Branzi conheceu os trabalhos do grupo *Archigram* e a *Pop Art*. A importância da cultura *pop* para os grupos radicais italianos está no elevado nível de realismo que representa. Realismo que observa o mundo em sua versão mais comercial e mais vulgar e se relaciona com a cultura consumista e não com a cultura da produção (ao contrário do movimento moderno): "A linguagem da cultura consumista e dos *mass media* passa a ser a nova linguagem e as novas potencialidades do projeto". (RATTAZZI, 1997, p. 61)

A produção dos *Archizoom* pode parecer, em um primeiro momento, ligada às estratégias do grupo *Archigram*, mas a diferença substancial está no modo de interpretar a tecnologia. Os *Archizoom* rejeitavam a tecnologia como elemento fundamental na arquitetura, enquanto os *Archigram* celebram uma espécie de sociedade totalmente mecanizada, na qual a arquitetura se assemelha às engrenagens de um motor ou a uma rede elétrica. Para esses últimos, a técnica transforma-se em algo fantástico e espetacular. Este fenômeno não acontece com os *Archizoom*. O grande tema de sua produção está na tentativa de integrar o modelo de consumo de massas na construção de um novo modelo tecnológico de metrópole e na construção de uma narrativa que utiliza o poder de atração das imagens para comunicar, transmitir ideias e produzir um pensamento crítico sobre o papel da arquitetura na sociedade: "hoje a arquitetura realiza territórios no espaço, que ultrapassam a ocupação do solo. Durante muito tempo a arquitetura foi considerada uma arte plástica, para mim agora é uma arte narrativa". (RATTAZZI, 1997, p. 66)

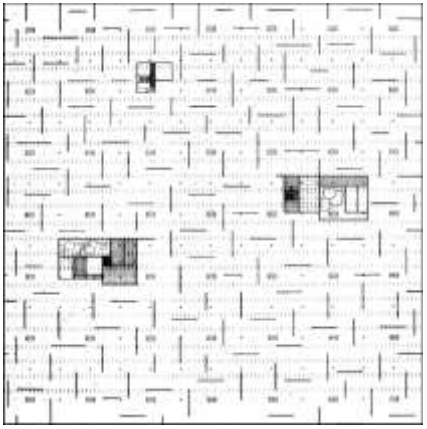
As produções dos *Archizoom* refletiam a busca por uma nova abordagem do ambiente urbano, através de propostas altamente flexíveis, nas quais a arquitetura era assumida co-

mo um elemento abstrato. Uma das produções mais emblemáticas do grupo é a *No-Stop City*, produzida entre 1969 e 1970. O projeto era definido por uma estrutura residencial contínua e homogênea, constituída por uma infinidade de edifícios subterrâneos, climatizados e iluminados artificialmente. Todos os pisos dos edifícios eram definidos por uma planta livre, ligados por elevadores que eram o único modo de aceder a superfície. Nos primeiros pisos estavam localizados os parques de estacionamento e as zonas de tráfego. A seguir existia uma zona verde, depois pisos de habitação (que eram uma espécie de "contentores"), depois serviços, comércio, cargas e descargas, autoestradas e comboios. (Fig. 4.1 e 4.2)

Foi umas das primeira tentativas de integração da cidade e do urbanismo dentro da lógica do consumo de massas, representada como um conjunto de necessidades e de funções que levava até ao limite a lógica do supermercado e do centro comercial (*shooping*), dentro da qual a arquitetura deixava de existir. Era a imagem de uma cidade sem arquitetura, cujo funcionamento era igual ao dos grandes centros comerciais: sem luz e sem ventilação naturais, sem nenhuma relação com o exterior, repleta de contentores indiferenciados. Um projeto de caráter utópico que apresentava um modo de pensar a arquitetura e o urbanismo totalmente integrado no sistema de consumo de massas:

> A arquitetura radical era radical, era contra todos os velhos valores do movimento moderno que se opunham ao consumismo. De fato usa as grandes superfícies comerciais e industriais como nova arquitetura. Defendia a total integração no mundo de mercado. Por isso, para o grupo *Archizoom*, a cidade contemporânea era o próprio mercado. (BRANZI, 2014)

Esta metáfora foi entendida como uma crítica à urbanística pós-moderna, que não encontrava formas alternativas ao espaço de consumo por excelência: o centro comercial. E foi também uma crítica aos planos urbanos realizados durante os anos 1950-1960, como Chandigah (1951) e Brasília (1956), que, segundo Branzi (1976), eram cidades onde a dimensão da arquitetura era mais importante do que a dimensão humana, que afinal nem existia. Ao contrário de Chandigah, A *No-Stop City* evita a lógica da hierarquização terri-



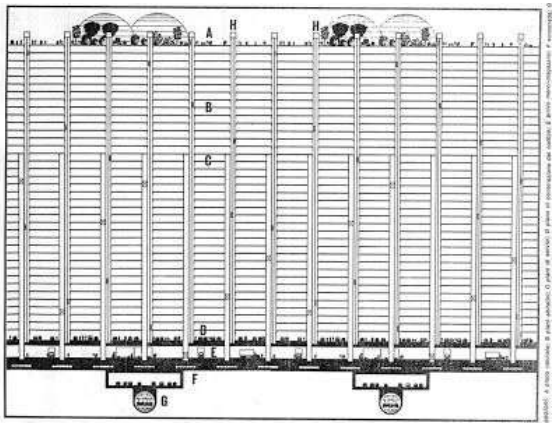


Fig. 4.1 e 4.2 - Archizoom
No-Stop City, 1969, Seção e Planta tipo
(Fonte: BRANZI, Andrea. No-Stop City: Archizoom Associati. Orléans: HYX, D.L., 2001)

torial existente na metrópole atual através da rejeição do valor representativo da arquitetura. O espaço urbano deixa de ser um conjunto de volumes arquitetônicos e passa a ser um espaço contínuo, sem alçados e sem imagens. A metrópole fica assim resumida a um conjunto de funções e de serviços, passando a representar um sistema de produção, de consumo e de circulação, como um supermercado gigante, onde a arquitetura deixa de ser necessária.

Superstudio e o *Monumento Continuo*

O grupo *Superstudio* foi fundado em Florença, em 1967, por Adolfo Natalini e Cristiano Toraldo Di Francia. Pouco depois, Gian Piero Frassinelli, Roberto e Alessandro Magris e Alessandro Poli se juntam ao grupo. O seu trabalho foi descrito, por Natalini (1971) – o membro que mais se destacou no grupo –, em termos de "arquitetura radical", "antiutopia", "utopia negativa" ou "tática de guerrilha". Uma guerrilha contra os ideais dos CIAM que usava o poder da imagem, da utopia e da ficção para demonstrar que a lógica do discurso modernista, se seguida até suas últimas consequências, iria transformar o mundo em um território totalmente indiferente e homogêneo. (NATALINI, 2005) Assim surgiu o projeto *Monumento Continuo*, concebido para a Bienal Trigon de Arquitetura e que aconteceu em Graz no outono de 1969. Os meios de representação adotados nessa primeira versão foram fotomontagens extremamente realistas, acompanhadas de uma breve explicação teórica. O projeto era definido por uma série de imagens que representavam uma estrutura infinita, resultante da multiplicação infinita da mesma unidade mínima: o cubo. É a redução da arquitetura e do urbanismo a uma estrutura que se desenvolve a partir de uma malha cartesiana. Um edifício (monumento) que podia percorrer o mundo, cruzando montanhas, rios, cidades. Não sabemos o que acontecia no interior dessa estrutura. Não existem plantas ou seções, apenas imagens exteriores, que mostram um edifício que representa a repetição sistemática da mesma estrutura racional e silenciosa, que percorria todo o planeta sem qualquer diferenciação ou particularidade. Como a lava de um vulcão que vai avançando sobre o território. (Fig. 5 e 6)

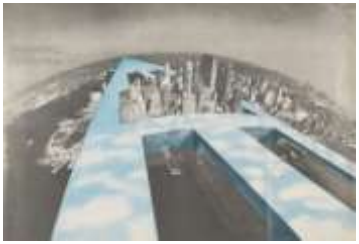


Fig. 5 e 6 - Superstudio
Monumento Continuo, 1969
(Fonte: Architectural Association © Superstudio.)

A população que habitava essa estrutura era nômade, sem residência fixa, sem amarras, perambulando pelo mundo sem qualquer tipo de posse ou razão para fixação. É uma visão de liberdade total associada ao urbanismo total, representado em forma de monumento que, segundo Frampton (1997), era um signo urbano que ilustrava um mundo no qual os bens de consumo haviam sido eliminados; uma utopia instrumental que transmitia uma análise profunda e abstrata da sociedade e do problema da arquitetura em sua relação com a metrópole. Neste contexto, podemos dizer que, por um lado o *Monumento Continuo* é um projeto que lança uma "alerta" sobre o perigo da radicalização dos pressupostos racionalistas dos CIAM; por outro também introduz o desejo de um mundo livre dos interesses capitalistas, do consumo, da política. Um mundo nômade que não reconhece compromissos sociais, diferenças étnicas, políticas, econômicas ou culturais:

> Nós tentamos destruir o sistema existente para abrir caminho para o estabelecimento de um novo sistema, livre de divisões, do colonialismo cultural, violência e consumismo. Nós estávamos perseguindo a utopia de um mundo livre e uma vida livre do trabalho, uma vida sem objetos. (NATALINI, 2008, p. 167)

Assim como a *No-Stop City*, o *Monumento Continuo* não propõe modelos ou alternativas mas sim uma rejeição ao capitalismo e às suas estruturas de exploração e às contradições que o nacionalismo do movimento moderno originou. Com a forma de uma simples grade estrutural (o cubo), o *Monumento Continuo* combate tanto a imitação vulgar do modernismo "clássico" – ligada aos experimentos modernos de "casa para uma existência mínima" e "método racional de construção" – quanto o vocabulário monótono de uma galopante arquitetura especulativa de centros comerciais e de condomínios fechados.

Suas propostas de ficção introduziram três importantes possibilidades na disciplina de arquitetura. Primeiro, anulam a diferença entre arquitetura e urbanismo, mostrando que em uma sociedade feita de fluxos e de relações existe um espaço único que deve ser gerido como um todo, que é o espaço da comunicação. Segundo, introduzem a lógica da liberdade, transparência, fluidez espacial e de espaço infinito em oposição à lógica do espaço de-

limitado com muros e paredes. Terceiro, denunciam o fim da arquitetura tradicional, introduzindo uma arquitetura efêmera, em constante movimento.

Considerações à guisa de conclusão

Na visão de Charles Jencks (2011), o final do modernismo na arquitetura ocorre com a implosão do conjunto habitacional *Pruitt-Igoe* em julho de 1972. Fortemente inspirado no conceito da *Ville Radieuse* de Le Corbusier, a queda de *Pruitt-Igoe* acabou por significar não apenas o fracasso de um projeto de habitação pública, mas também a incapacidade do projeto moderno em resolver os conflitos e as complexidades da sociedade. É neste contexto que Marshall McLuhan (1947), um dos mais controversos intelectuais dos anos sessenta, apresenta uma clara teoria sobre o que caracterizou a arquitetura até aos anos sessenta e o que caracteriza a arquitetura depois dos anos sessenta. Segundo ele, existia uma sociedade visível que foi substituída por uma tátil. A sociedade visível é aquela do Renascimento e da perspectiva, mas também é a sociedade industrial e da máquina. É criada principalmente sobre o significado da medida, da proporção e da quantidade. A sociedade tátil é aquela do consumo, da eletrônica, do poder da imagem, fundada sobre uma sensibilidade intensa, menos ordenada, mas mais vital. A diferença entre as duas sociedades é enorme: a primeira gera quantidade, materiais, geometria, funções e qualidade; a segunda gera fluxos, energia, imagens, relações efêmeras e valores imateriais. É na definição de sociedade tátil que estamos inseridos, na qual já não conseguimos viver sem o telefone celular, sem a internet ou sem os inúmeros aparelhos eletrônicos que preenchem o nosso dia a dia. Parece-nos indispensável estar em comunicação permanente com o mundo. Esta exigência de fazer parte de um circuito e de interagir em um determinado contexto está também presente nos edifícios e nos objetos que nos rodeiam. Se confrontarmos, por exemplo, um edifício do início do século XX com um contemporâneo, percebemos que o primeiro se define por sua massa, pela organização espacial, pelos cheios e vazios, pelo sistema construtivo e funcional. O segundo define-se pela ação que provoca no entorno e no público.

A arquitetura radical italiana previu o aparecimento de uma nova cultura de projeto inserida dentro da lógica do consumo, da comunicação, da eletrônica, das imagens, dos fluxos e de energias. O princípio de realizar formas de caráter permanente foi substituída pelo princípio da volatilidade e das relações efêmeras no qual a arquitetura, segundo Branzi (1996), deixava de ser um instrumento para alterar a sociedade, passando ela própria a fazer parte dessa sociedade conflituosa e contraditória.

Os grupos radicais italianos, em especial o grupo *Archizoom* e *Superstudio*, colocaram em evidência a debilidade da realidade urbana em relação ao sistema capitalista fundamentado no consumo de massas. Suas propostas utópicas idealizaram espaços artificiais, que podiam crescer infinitamente dentro da lógica do centro comercial. Espaços iluminados e climatizados artificialmente onde, no seu interior, qualquer indivíduo poderia acomodar-se como bem entendesse. O objetivo era mostrar a possibilidade de desvincular o indivíduo do espaço tradicional e funcionalista. Ou seja: por um lado, eles radicalizaram as consequências dos ideais modernistas na cidade e na sociedade e, por outro, revelaram a impossibilidade da arquitetura existir no mundo pós-moderno, no qual a potencialidade dos meios eletrônicos de comunicação, da imagem, das sensações e emoções era contrária ao funcionamento estático da própria arquitetura.

Foi o que Rem Koolhaas e Elia Zenghelis propuseram com o projeto *Exodus* ou os *Prisioneiros Voluntários da Arquitetura*, em 1972 quando desenharam uma gigantesca macroestrutura que alterava, de forma radical, as relações entre corpo e espaço, arquitetura e cidade, introduzindo novas formas de comportamento e novas formas de vida:

> O Archigram estava no auge de seu poder e grupos como Archizoom e Superstudio concebiam estórias arquitetônicas supondo uma vasta expansão do território da imaginação arquitetônica. [...] "Exodus, ou os Prisioneiros Voluntários da Arquitetura" foi uma reação a essa inocência: um projeto para enfatizar que o poder da arquitetura é mais ambíguo e perigoso. Baseado no estudo "O Muro de Berlim como Arquitetura", Exodus propunha apagar uma seção do centro de Londres para estabelecer ali uma zona de vida metropolitana – inspirada em Baudelaire – e proteger esta zona da cidade antiga com muros, criando o

> máximo de divisão e contraste. As pessoas em Londres poderiam escolher: aqueles que desejassem ser admitidos nesta zona de hiperdensidade se tornariam "Os Prisioneiros Voluntários da Arquitetura". (KOLHAAS apud SCOTT, 2003, p. 89)

Assim como a arquitetura radical italiana, Kolhaas produziu um projeto utópico, cuja intenção não era ser construído, mas sim provocar uma crítica ao modelo de cidade existente. Ele não surge como proposta ou como alternativa à realidade, mas como um importante instrumento teórico, de investigação e de estudo sobre as novas condições humanas e urbanísticas. Por um lado ele chama a atenção para o perigo da arquitetura e do urbanismo modernos e, por outro, emprega as duas ideologias do capitalismo e do consumismo para criar uma cidade contínua e infinita, muito à imagem das propostas dos "grupos radicais italianos". (Fig. 7)

Mais do que definir um modo de desenhar as cidades, as utopias produzidas nos anos 1960 e 1970 colocaram em evidência que o conceito tradicional de crescimento urbano, que partia da evolução aldeia-vila-cidade-metrópole, estava completamente equivocado. Segundo Branzi (2006), não se podia pensar que a metrópole era o crescimento de uma aldeia ou de uma pequena cidade. Os pontos de referência válidos para uma pequena cidade não são os mesmos que para uma metrópole. As praças, as fontes, as pequenas igrejas, as casas, as esquinas que existem na aldeia não podem existir na metrópole, porque são contrárias a elas e por isso bloqueiam o seu desenvolvimento.

Por outro lado, a arquitetura não devia fazer parte da metrópole, porque é um fenômeno estático, muito contrário ao funcionamento da própria metrópole e, por isso, também ela (a arquitetura) bloqueia o seu funcionamento. Outra parte do desastre da metrópole, ainda segundo Branzi (2006), está no ser humano que frequentemente tenta diminuir a distância entre cidade e metrópole. Ele coloca um vaso com flores na janela do arranha-céus, fontes nas entradas dos grandes edifícios comerciais e de escritórios, adornos nas estruturas pré-fabricadas. Estas operações, de tentar identificar a metrópole através dos cânones tradicionais, são inúteis e impedem o natural crescimento físico e intelectual da metrópole.

Fig. 7 - Projeto Exodus
Rem Koolhaas e Elia Zenghelis, 1972
(Fonte: O.M.A.: Exodus,1972. *Architectural Design*, Londres, v. 47, n. 5, 1977)

As propostas utópicas tanto dos *Archizoom* como dos *Superstudio* tentam estimular novas aproximações ao conceito de metrópole na qual a estratificação homogênea das diferentes funções existe de modo completamente contrário à cidade oitocentista – na qual a arquitetura estava em equilíbrio com a envolvente. Este equilíbrio não existe na metrópole atual, onde cada função tem sua própria autonomia, totalmente independente do edifício que está ao seu lado. Ao reconhecer no fenômeno urbano o ponto mais fraco de todo o sistema industrial, a arquitetura radical italiana faz uma crítica ao conceito de metrópole tradicional, que deveria ser o símbolo máximo do progresso, mas, ao contrário, continua sendo o lugar mais confuso e mais contraditório da sociedade atual.

Referências

BRANZI, Andrea. *La casa calda, esperienze del nuovo design italiano*. Milão: Idea Books, 1999.

BRANZI, Andrea. Tecnologia sotto accusa. *Rassegna*, Milão, n. 38/39, p. 36-39, 1976.

BRANZI, Andrea. *No-Stop City: Archizoom Assoaciati*. França: HYX, 2006.

COOK, Peter. *Archigram*. Londres: Studio Vista Publishers, 1972.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

JENCKS, Charles. *The Story of Post-Modernism: Five Decades of the Ironic, Iconic and Critical in Architecture*. New Jersey: John Wiley & Sons, 2011.

SCOTT, Felicity D. Involuntary prisoners of architecture. *October*, Cambridge, n. 106, p. 75-101, set.-dez. 2003.

LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*. Lisboa: Gradiva, 1989.

MCLUHAN, Marshall. *The Medium is the Massage: An inventory of effects*. Londres: Penguin Books, 1967.

NATALINI, Adolfo. *Superstudio: the middelburg lectures*. Amsterdam: De Vleeshal and Zeeuws Museum, 2005.

PAPANEK, Victor. *Arquitectura e design*. Lisboa: Edições 70, 1995.

PUGLISI, Luigi Prestinenza. *This is Tomorrow, avanguardie e architettura contemporanea*. Torino: Testo &lmmagine, 1999.

RATTAZZI, Cristina. *Militanza Tra Teoria e Prassi*. Milão: FrancoAngeli, 1997.

ROUILLARD, Dominique. Archigram. In DETHIER, Jean (Org.) *La Ville: art et architecture en Europe, 1870-1993*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1994.

TAFURI, Manfredo. *Storia dell' Architettura Italiana*. Torino: Einaudi, 1986.

VENTURI, Robert; BROWN, Denise Scott. *Complexidade e Contradição em Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

Notas

[1] O termo Arquitetura Radical Italiana foi utilizado pela primeira vez pelo crítico de arquitetura Germano Celant em 1972, para descrever a pesquisa de vanguarda que emergia no meio acadêmico de Florença, em 1966.

Histórias cruzadas nas ruas do Rio de Janeiro

Crossed Stories on the Streets of Rio de Janeiro

Histoires croisées dans les rues de Rio de Janeiro

Luciano Vinhosa *

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1931.61-80

RESUMO: Inspirando-me nos *escravos de ganhos* observados por Debret no início do século XIX, traço com este ensaio um paralelo entre as transformações urbanas por que passou o Rio de Janeiro e a persistência de uma sub-cidade anacrônica em meio à ordem modernizadora e excludente. A turba emergente de vendedores ambulantes, forjando uma outra cidade superficial, movediça e oficiosa, gera uma mancha negra e efêmera que se superpõe diariamente ao desenho fixo da carta oficial. A reflexão está motivada na realização de um trabalho artístico que mapeia nos dias de hoje algumas dessas pequenas profissões marginalizadas em analogia àquelas que Debret registrou no passado.

PALAVRAS-CHAVE: cidade; outras cartografias; pequenas profissões

* Luciano Vinhosa é artista e professor do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Doutor em Estudos e Práticas Artísticas pela Université du Québec à Montréal. Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal Fluminense. É Bolsista de Produtividade do CNPq. E-mail: luciano.vinhosa@gmail.com

ABSTRACT: Inspired by the earnings slaves observed by Debret at the beginning of the nineteenth century, I draw with this essay a parallel between the urban transformations in Rio de Janeiro and the persistence of an anachronistic sub-city amid the modernizing and excluding order. The emerging mob of street vendors, forging another shallow, shifting and unofficial city, generates a black and ephemeral stain that daily overlaps the fixed design of the official letter. The reflection is motivated in the accomplishment of an artistic work that maps in the present day some of these small professions marginalized in analogy to those that Debret recorded in the past.

KEYWORDS: city; other cartographies; small professions

SUMMAIRE: En attention aux *escravos de ganho* prises par Debret au débout du XIXème, cet essai mène un parallèle entre les transformations urbaines que la ville du Rio de Janeiro a subi et la persistance d'une sous-ville anachronique qui a résisté à la modernisation imposée par l'ordre hégémonique. La turbe émergeant de vendeurs itinérants forge sur la ville officielle une autre superficielle et mouvante. Une tâche noire en superposition à la carte urbaine officielle. Cette réflexion est motivée par la réalisation d'un travail artistique le quel nous présente une cartographie de ces petites professions marginalisées en analogie à celles que Debret a enregistré autrefois.

MOTS-CLES: ville; autres cartographies; petites professions

Como citar: VINHOSA, Luciano. Histórias cruzadas nas ruas do Rio de Janeiro. *Poiésis*, Niterói, v. 19, n. 31, p. 61-80, jan./jun. 2018. doi: http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1931.61-80

Histórias cruzadas nas ruas do Rio de Janeiro

Por uma etnografia das ruas

O Rio de Janeiro de Debret, Coleção Castro Maya, esteve em cartaz no Centro Cultural dos Correios no Rio de Janeiro de 4 de março a 3 de maio de 2015. A exposição, reunindo gravuras, aquarelas e desenhos do artista francês, nos trouxe de volta as ruas do início do século XIX, quando esta cidade se preparava, então, para ser a metrópole de hoje. Por outro lado, fez-me refletir sobre o quanto ainda podemos perceber dos traços da sociedade daqueles tempos no Rio de Janeiro de nossos dias.

A partir dessa constatação inicial, comecei a desenvolver um trabalho artístico associando alguns daqueles de Debret, em que o artista registra certos serviços de escravos de ganho, de aluguel ou de negros forros às imagens fotográficas de trabalhadores informais recolhidas por mim diretamente nas ruas do Rio de Janeiro. O objetivo deste trabalho é menos o de constatar a persistência hoje das profissões precárias transcorridos duzentos anos, do que o de trazer à tona, através de uma cartografia outra, uma cidade, dentre tantas outras oficiosas, se desenvolvendo oportunamente sobre a tessitura daquela oficial. Uma sobreforma efêmera e circunstancial existindo nas horas do dia, em certos dias

Fig. 1 - Luciano Vinhosa, *Histórias cruzadas* (detalhe), 2018.
montagem / colagem/ desenho

da semana. Uma sub-cidade suja e barulhenta que se aloja nas dobras da outra Maravilhosa vendida para os turistas. Um afluxo sazonal de excluídos que se servem de táticas de inteligência, ao mesmo tempo em que enaltecem a vida urbana com seu colorido e alegre algazarra.

Os homens e as mulheres que a produzem, todos eles pobres e quase todos pretos, sem acesso aos bens de consumo e às tecnologias do mundo moderno, movem-se, no dizer de Milton Santos, em uma "temporalidade outra", própria do lugar. Por este motivo escapam, ainda que involuntariamente, dos processos generalizados da globalização. Esses personagens, por necessidade e bravura, reinventam constantemente mecanismos de sobrevivência e resistem àqueles que lhes querem extirpar com violência da paisagem. Como vira-latas, vivem das oportunidades e às ruas sempre retornam para retirar seu ganha-pão quando as sentinelas da repressão se descuidam. São eles que, levando à população diariamente seus pequenos serviços e produtos, atendem as demandas eventuais de transeuntes e moradores, fortalecendo os elos sociais e as redes de boa vizinhança. Sua presença nos logradouros aumenta a sensação de segurança do cidadão muito mais do qualquer força policial armada. (Fig. 2)

O Rio de Debret

Naquela época, com uma população em torno de 150.000 almas, o Rio de Janeiro guardava ainda fortes características coloniais, muito evidentes no aspecto austero de seu casario urbano com seus cunhais em madeira aparente e telhados com generosos beirais lançando as águas da chuva diretamente sobre as ruas lamacentas. A presença muito viva da floresta luxuriante na paisagem urbana e o comércio muito diretamente fundamentado na produção agrícola local deixavam claro tratar-se de uma cidade despertando-se, ainda sonolenta, no leito de uma periferia rural preguiçosa. Sociedade que, sobretudo, se mostrava já dividida de forma desequilibrada entre uma elite branca abastada e minoritária, em geral portugueses ocupando-se do Estado Burocrático – magistrados, políticos, militares e clérigos –, em oposição a uma maioria negra, aproximadamente três quintos

Fig. 2 - Luciano Vinhosa, *Histórias cruzadas* (detalhe), 2018.
montagem / colagem/ desenho

da população, de escravos urbanos de variados serviços ou trabalhando em chácaras, quintas, estâncias, roças e engenhos da periferia e recôncavo da Guanabara.

A Corte Portuguesa, refugiada das invasões napoleônicas, havia se exilado e se instalado voluntariamente no país em 1808, fundando aqui, em 16 de dezembro de 1815, o *Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves*.[1] Já em 1816, por iniciativa do Conde da Barca, o monarca D. João VI viabilizou a vinda de um grupo de franceses, entre artistas, engenheiros e mestres de ofício, com fins a introduzir a capital do tosco império aos princípios balizares do mundo civilizado por meio do ensino acadêmico. Todos os esforços do monarca precipitaram-se na instauração de uma nova ordem cultural com a iniciação aos estudos das ciências e das Belas Artes, trazendo aos trópicos os brios de uma corte européia. O marco simbólico do processo foi a fundação, em 12 de agosto de 1826, da Escola de Ciências, Artes e Ofícios, que mais tarde deu origem a Academia Imperial de Belas Artes. Esta colônia de estrangeiros ficou conhecida historicamente como sendo a Missão Artística Francesa no Rio de Janeiro.[2]

Jean-Baptista Debret, artista integrante da Missão, além de outros encargos oficiais, ocupou-se por conta própria de documentar em desenhos, aquarelas, gravuras e relatos de observação direta, o cotidiano de cidade. Mais tarde, esse rico material, levado junto com ele para seu país, deu origem a uma publicação em três volumes, formato álbum, de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* que apareceu na França ainda no século XIX. Em 1940, por iniciativa do industrial, mecenas e colecionador de arte brasileiro Raymundo Ottoni de Castro Maya, os originais de Debret foram repatriados, dando origem, em 1949, a uma edição nacional.[3]

Da vida das ruas no início do século XIX, o que se ressalta de seus registros é sem dúvida o burburinho da turba urbana, toda composta por escravos, negras e negros de aluguel ou de ganho que se dedicavam à venda de todo tipo de produtos culinários, de utensílios domésticos e de pequenos serviços prestados, a fim de avolumarem as rendas de seus proprietários, novos capitalistas urbanos. Uma população marginal, mas exposta à vida pública, enquanto os brancos se protegiam do sol refugiados em suas vivendas e casas de

comércio.[4] Quando apareciam em público, as mulheres mostravam-se parcialmente nas janelas, ao abrigo de suas gelosias, de onde podiam comprar com segurança algum produto oferecido pelos negros. (Fig. 3)

Naquela época, o mapa físico estava concentrado entre os morros do Castelo, assentamento primeiro da cidade, os de Santo Antônio, de São Bento e da Conceição. O perímetro urbano, seguindo o traçado natural da orla, não se estendia muito além do que hoje corresponde a zona portuária da cidade, de um lado, e aos limites da Glória, de outro, penetrando um pouco a Lapa, nas cercanias do que hoje são as ruas Riachuelo e Mem de Sá, não prosseguindo muito além de onde se encontra a Praça da Cruz Vermelha. Se estendia ainda ao longo de toda Rua Direita, hoje Primeiro de Março, se aprofundando até o Campo de Sant'Ana, a partir de onde as moradias urbanas se raleavam para dar lugar, pouco a pouco, às propriedades rurais. (ABREU, 1988, p. 35-37) O grosso dos negros vendedores e prestadores de serviços estava concentrado no Largo do Palácio, hoje Praça XV de Novembro, no entorno e muretas do chafariz do Mestre Valentim, entrada principal da cidade pelo mar, e nas proximidades da Alfândega, onde hoje encontra-se a Casa França Brasil, construção do arquiteto, igualmente francês e integrante da Missão, Grandjean de Montigny. Se distribuíam ainda pelos inúmeros pequenos cais ao longo das praias urbanas, pelas ruas mais habitadas e praças públicas mais frequentadas, sobretudo da região do Valongo, nas cercanias atuais da Praça Mauá e Praça Tiradentes, na oportunidade de encontrar seus clientes habituais. Como testemunha Debret em suas anotações:

> Escolhi para cenário a praia do mercado de peixes, naturalmente muito movimentada por se encontrar, além do mais, nas proximidades da Alfândega. [...] São sete horas da manhã. As duas negras que aqui se acham acompanhadas à sombra de seus xales estendido sobre varas, servem (angu) no momento aos fregueses de maior apetite, isto é, os negros da alfândega. (DEBRET apud BAPTISTA, 2015, p. 26)

Anna Paula Baptista, seguindo as pistas deixadas por Debret, afirma ainda que os homens de classe média permaneciam no Largo do Palácio até às 19 horas, quando os sinos da Capela Imperial repicavam a ave-maria. O Largo era tomado, em seguida, por grupos de comerciantes, por capitães de navios mercantes e por oficiais de marinha estrangeiros

Fig. 3 - Luciano Vinhosa, *Histórias cruzadas*, 2018.
montagem / colagem/ desenho

que desembarcavam para frequentar os cafés noturnos da Rua Direita. O movimento prosseguia animado até meia-noite, quando o Largo, finalmente, adormecia. (BAPTISTA, 2015, p. 27) A presença dos negros vendilhões pode ser figurada por um mapa humano circunstancial, sobrepondo uma mancha negra temporária e movediça sobre o mapa físico da cidade, de maior extensão, concentrada no Largo do Palácio ou nas adjacências da Alfândega, das 7h às 24h, dependendo do afluxo de transeuntes.

Da alma encantadora das ruas

No início do século XX, sob os auspícios da Velha República, os excedentes acumulados da produção cafeeira permitiu ao país, em particular à cidade do Rio de Janeiro, tomar a marcha da modernização industrial e intensificar o processo de urbanização que vinha sofrendo desde a chegada da Corte Portuguesa. O capital industrial e transnacional se fazia presente nas empreitadas urbanas da então Capital Federal, a maioria ligada ao setor dos serviços públicos, graças a concessões do Estado à companhias estrangeiras. (ABREU, 1988, p. 35) São notáveis a implantação de um novo tipo de transporte de massas, o bonde elétrico, a instalação e exploração de redes de distribuição de gás, de iluminação elétrica, de distribuição de água e de saneamento básico, além da introdução do automóvel particular nas ruas da cidade. A expansão da infraestrutura teve como um dos objetivos agilizar a circulação e o escoamento de produtos e mercadorias, otimizando o fluxo das exportações/importações, abrindo o país ao mercado mundial. Com efeito, a edificação de novas instalações portuárias para atender as demandas do grande comércio internacional fez-se necessária. As remodelações no traçado urbano, com o ganho de novas áreas edificáveis conquistadas com o arrasamento de morros e consequentes aterros da orla da baia, mas também remarcável no alargamento das algumas ruas antigas e pela abertura de outras tantas novas na região central, foram concomitantes e complementares às novas atividades que a cidade viria assumir.

As reformas da época, conhecidas popularmente como o *bota-abaixo*, promovidas pelas ações conjuntas dos governos federal e municipal, reconhecidos nas figuras de Rodrigues

Alves e de Pereira Passos respectivamente, transformaram a cidade em um imenso canteiro de obras. Se por um lado, conferiram ao Rio de Janeiro certo ar cosmopolita de uma capital européia, por outro contribuíram para engendrar uma sensível cisão entre pobres e ricos distribuídos entre as Zonas Norte e Sul, com toda franja de favelas que hoje abriga, e um centro cujas edificações são, em quase sua totalidade, destinadas às atividades comerciais e administrativas. Alguns exemplos emblemáticos foram as construções da Avenida Beira Mar, em terras conquistadas à Baia de Guanabara, indo da Glória até o final da Praia de Botafogo; sua extensão natural, a Avenida Central, hoje Rio Branco, cujas edificações suntuosas, destinadas ao comércio elegante, às atividades da alta cultura[5] e a outras administrativas, deram à cidade ares de um bulevar parisiense. Juntas traçavam o caminho natural entre a Praça Mauá, porta de entrada para o país, também aberta na época, e a Zona Sul, que se estendia até Copacabana graças à perfuração do túnel do Leme. A abertura das Ruas Salvador de Sá e Mem de Sá foram possíveis a partir das terras obtidas com a conclusão da demolição do Morro do Senado e parte do de Santo Antônio. Além disso, foram realinhadas e alargadas as ruas Estácio de Sá, Frei Caneca, Assembléia, Uruguaiana, Carioca, Visconde do Rio Branco, Marechal Floriano, Visconde de Inhaúma, Treze de Maio, Acre, Camerino, Sete de Setembro, São José, Ramalho Urtigão e Mariz e Barros, esta última na Tijuca. Todas essas intervenções atingiram principalmente os bairros operários da região central, tendo como consequência não só o surgimento e o adensamento das favelas já existentes, mas também o deslocamento da população pobre para as zonas periféricas e distantes dos subúrbios por onde se estendia a malha ferroviária urbana.

João do Rio, cronista do início do século XX que testemunhou todo esse processo, não ficou indiferente às transformações. Frequentador das ruas do Rio de Janeiro e arguto observador, pôde remarcar que ao lado da modernização, no lugar de resolvê-las, as reformas acirraram as contradições sociais. Em suas crônicas reunidas no livro *A alma encantadora das ruas* (ANTELO, 2005), deixa entender que, em meio à febre de modernização que sofreu a cidade, uma camada da sociedade excluída dos benefícios diretos, e que realmente não importava ao poder público, lutava heroicamente para sobreviver em meio

às parcas oportunidades das ruas centrais. Descreve assim um dia febril, em 1904, quando o Rio começava a se modernizar:

> Pelos bulevares sucessivos que vão dar no cais, a vida tumultuária da cidade vibrava num rumor de apoteose, e era ainda mais intensa, mais brutal, mais gritada, naquele trecho do Mercado, naquele pedaço de rampa, viscoso de imundícies e de vícios. (João do Rio apud ANTELLO, 2005, p. 87)

Entre as estratégias de sobrevivência e de resistência, estavam os inúmeros e pequenos "profissionais" clandestinos, vivendo de ganhos diários graças aos serviços prestados tanto aos pequenos quanto aos grandes capitalistas urbanos. Entre eles, o autor comenta sobre os trapeiros e catadores de papéis que recolhem das ruas os restos desses dejetos e os revendem às fábricas; sobre os catadores de sapatos velhos, contratados pelos remendões italianos que reformam e os revendem ao mercado. Das profissões bizarras, relata sobre a dos selistas que vivem de recolher das sarjetas os selos de maços vazios de cigarros, rótulos e anéis de charutos de marca consumidos, para revendê-los aos comerciantes de tabaco que falsificam as embalagens, fazendo uma marca inferior se passar por uma outra superior; sobre a dos caçadores de gato que vendem os animais abatidos aos restaurantes finos, que por sua vez os servem como se fossem lebres; sobre a dos ratoeiros que, beneficiando-se da onda da febre tifóide, caçavam ratos para vendê-los nos entrepostos da Diretoria de Saúde espalhados pela cidade.

Toda essa gente perambulava pelas ruas do centro da cidade – que incluía na época os bairros da região portuária, Gamboa e Saúde –, a Cidade Nova, o Morro do Castelo, e mesmo algumas áreas centrais da vizinha Niterói, em busca das oportunidades e das pequenas trapaças praticadas pelos comerciantes e industriais com quem eram coniventes. Um contingente urbano evidentemente pobre, sempre negligenciado e de certa forma invisível aos olhos da classe média abastada que frequentava os cafés e os magazines de artigos finos. Fato que o autor comenta com ironia e com uma ponta de amargura:

> O Rio pode conhecer muito bem a vida do burguês de Londres, as peças de Paris, a geografia da Mandchúria e o patriotismo do japonês. A apostar porém, que não conhece nem a sua própria planta, nem a

> vida de toda essa sociedade, de todos esses meios estranhos e exóticos, de todas as profissões que constituem o progresso, a dor, a miséria da vasta babel que se transforma. (João do Rio apud ANTELLO, 2005, p. 97)

A modernização dramática pela qual passava a cidade, e que a transformou em Maravilhosa, acentuou as desigualdades sociais que só fez aprofundar-se com os planos subsequentes de ordenação urbana propostos por especialistas estrangeiros na primeira e no início da segunda metade do século XX. Desses, temos o Plano Agache[6] do final dos anos vinte e o Doxiadis[7], publicado em 1965, elaborados respectivamente por um urbanista francês e o outro por um grego. Embora implantados parcialmente, deixaram marcas significativas no tecido físico tanto como no social, contribuindo com a fisionomia de desigualdade social que cidade hoje ostenta. (Fig. 4)

O primeiro ocupou-se sobretudo de propor em 1921 um uso para a Esplanada do Castelo, extensão de terreno conquistada com o arrasamento do morro de mesmo nome e onde nasceu a cidade. A população pobre retirada do primeiro núcleo habitacional do Rio de Janeiro se viu obrigada a se acomodar como pôde nas favelas das imediações centrais e nos subúrbios cariocas em formação. O plano de remodelação e de embelezamento da cidade proposto por Agache criava no local um vasto quarteirão administrativo organizado desde uma grande praça chamada por ele de "Entrada do Brasil". Nunca foi implantado em sua íntegra, mas algumas tipologias de edificação e de uso do solo propostas pelo urbanista marcaram e transformaram definitivamente esta região. Os prédios atuais dos ministérios públicos do Trabalho e da Fazenda em estilo *art déco*; as passagens públicas existentes nos interiores dos blocos comerciais, compactos que ocupam toda extensão de alguns quarteirões no Castelo; a preservação do núcleo histórico da cidade compreendido entre a rua da Carioca e a avenida Presidente Vargas, com suas ruas para pedestres (região da Saara); a tipologia dos prédios em pilotis projetados sobre as calçadas que hoje vemos em parte da mesma avenida, são todos exemplos de suas proposições. Todo esse setor da cidade se tornou exclusivamente administrativo, comercial ou de serviços. Os edificações antigas, de uso residencial, que sobreviveram aquartelaram-se em torno da região portuária, nos bairros da Saúde, Santo Cristo, Gamboa e imediações da Praça Mauá, des-

Fig. 4 - Luciano Vinhosa, *Histórias cruzadas*, 2018.
montagem / colagem/ desenho

de sempre lugar de pobres, de estivadores e de prostituição. Hoje, com o projeto Porto Maravilha e a exemplo do que ocorreu no passado, esta região vem sofrendo profundas mudanças com as intervenções protagonizadas pelo capital privado, financiador dos investimentos imobiliários do setor hoteleiro e do financeiro, e pelo poder público, provedor de melhorias na infraestrutura. A região corre sérios riscos de passar pelo mesmo processo de gentrificação pelo qual passaram outras regiões centrais.

O segundo plano, também conhecido como policromático, foi pensado exclusivamente para o automóvel a fim de agilizar a circulação, favorecendo a entrada e a saída de veículos na cidade. Propôs a criação das vias expressas conhecidas tecnicamente como *Linhas Lilás, Amarela, Vermelha, Verde, Azul, Marrom*. A implementação parcial ou integral de algumas delas ao longo dos cinquenta últimos anos contribuiu para destroçar áreas habitacionais, antes organicamente integradas ao tecido urbano, como as que sobraram hoje dos bairros, por exemplo, do Catumbi, do Estácio e de São Cristovão: fragmentos deteriorados do tecido urbano, cortados por viadutos e pistas de alta velocidade, ocupados por uma população pobre e resistente.

O Rio de Janeiro e suas camadas sobrepostas de tempos e espaços

O espaço global está organizado, segundo Santos (2013), a partir de dois vetores, o *vertical* e o *horizontal* que, combinados, garantiriam o controle das forças hegemônicas do capital internacional. Eles são assim definidos pelo autor:

> De um lado, há espaços contínuos, formados de pontos que se agregam sem descontinuidade, como na definição tradicional de região. São as *horizontalidades*. De outro, há pontos no espaço que, separados uns dos outros, asseguram o funcionamento global da sociedade e da economia. São as *verticalidades*. (SANTOS, 2013, p. 88)

As *horizontalidades* trabalham no nível do solo e religam as áreas de produção: a agricultura, sistemas de transportes campo-cidade por onde escoam as mercadorias e conectam a rede regional das cidades, suas trocas comerciais e pontos de escoamento de produtos

para outras regiões do globo. As *verticalidades*, agindo no plano abstrato do mercado e do consumo mundial, através de objetos técnicos avançados, organizam o sistema estabelecendo as regras gerais de mercado, seus fluxos e afluxos de mercadorias, tudo a serviço das forças hegemônicas do capital internacional.

No entanto, é na grande cidade que esses dois fluxos se encontram e se chocam, levando o sistema como um todo ao estresse. A racionalidade e o controle promovidos pela *verticalidade* estão ali em risco de serem minados pelas *horizontalidades*, justamente porque esta traz em si contradições inerentes às diferentes espacialidades e temporalidades que residem no tecido urbano. Contradições que, inevitavelmente, criam no sistema certas fissuras, como observa Santos (2013):

> Nas áreas de agricultura moderna, as cidades são o ponto de interseção entre verticalidades e horizontalidades. As verticalidades são vetores de uma racionalidade superior e de seu discurso pragmático, criando o cotidiano obediente. As horizontalidades são tanto o lugar da finalidade imposta de fora, de longe e de cima, quanto o da contra-finalidade, localmente gerada, o teatro de um cotidiano conforme, mas não obrigatoriamente conformista, e simultaneamente o lugar da cegueira e da descoberta, da complacência e da revolta.
>
> [...] Nestas (nas cidades), os capitais hegemônicos e as práticas hegemônicas, fundados na racionalidade, têm mais dificuldade de se difundir, já que as frações mais antiga do meio ambiente construído não são funcionais para a operação dos capitais novos.
>
> [...] Isso se deve exatamente ao fato de que a paisagem urbana reúne e associa pedaços de tempo materializados de forma diversa e, desse modo, autoriza comportamentos econômicos e sociais diversos. (SANTOS, 2013, p. 89-91)

O acesso desigual aos objetos técnicos de última geração faz com que certas zonas da cidade não sejam cooptadas pela luminescência do sistema. Protegidas de sua eficácia, graças à sua opacidade, elas escapam aos fluxos de suas velocidades e tornam-se zonas de exceções que não interessam nem ao capital nem ao puder público, que agem em con-

junto e solidariamente. Os cidadãos negligenciados que habitam esses lugares esquecidos, ocupando um espaço diferenciado, vivem também em uma outra temporalidade que, paradoxalmente, os favorece. É um tempo lento assimilado em seus corpos e no anacronismo do espaço obsoleto. Através dos fluxos horizontais morosos que o lugar deteriorado propicia, têm o tempo necessário para estabelecer elos de sociabilidade mais efetivos, permeados pelas trocas afetivas, desenvolvendo táticas de resistência e dispositivos criativos de sobrevivência.

Os vendedores e prestadores de serviço ambulantes que povoam as ruas do Rio de Janeiro nos dias de hoje, quase todos pobres e negros como os escravos de outrora retratados por Debret, vivendo nas franjas do sistema e beneficiados pelo tempo lento, podem tirar proveito da situação e garantir uma sobrevida. Levando suas mercadorias e serviços especializados às ruas dos bairros, estão prontos para atender à demanda de última hora: reparar cano que estourou, arrematar uma parede, consertar um geladeira, vender um biscoito, um pedaço de bolo, um acarajé na hora da fome. Sua presença nas ruas, além do colorido habitual, aumenta a sensação de segurança. Não raro, tornam-se conhecidos por suas habilidades e competências, reforçando a rede de vizinhança e de confiabilidade mútua dos moradores. (Fig. 5, 6 e 7)

Por uma outra cartografia

Os vendedores e prestadores de serviços ambulantes – vassoureiros, quituteiros, sapateiros, fruteiros, tapioqueiros, biscoiteiros, empalhadores, bombeiros, engraxates, burros-sem-rabos, herboristas, entre outros –, muitas das profissões de rua do tempo de Debret, ainda podem ser vistas em quase todas as partes de quase todos os bairros do Rio de Janeiro. Oportunistas que são, os vendilhões concentram suas atividades sobretudo nos entroncamentos de fluxos de pedestres, onde a turba humana se avoluma. Montam seus pequenos negócios e oferecem seus serviços próximos a entradas das estações de metrô, nos pontos finais de ônibus urbanos e, nas ocasiões de retenção do tráfego, nos engarrafamentos intermináveis que acometem a cidade. Todos pobres e quase todos negros, têm uma clientela em sua maioria de pobres também. Como tática para escapar da guar-

Fig. 5, 6, 7 - Luciano Vinhosa, *Tempos dobrados*, 2018.
montagem em caixas de metal

da municipal, que lhes confisca as mercadorias, desenvolveram seus *displays* de vendas sobre rodas, de modo que quase sempre estão em circulação. Esta tática lhes permite também aumentar a abrangência da área de atuação, deslocando-se para os picos de aglomerações oportunas na ocasião, por exemplo, de uma manifestação pública ou de evento artísticos. Não raro, seus veículos são ornados de forma original, de modo a chamar a atenção para seus produtos e a atrair a simpatia do cliente.

O centro da cidade, como nos tempos de antão, ainda é a região em que se concentram em grande escala. Da antiga Praça do Mercado e do Palácio, se deslocaram hoje para o Largo da Carioca, dando seguimento de suas vendas ambulantes pelas rua Uruguaiana e avenida Presidente Vargas, ramificando-se nas imediações do Largo de São Francisco e da rua da Carioca, onde hoje se aglomera grande parte dos escritórios e do comércio da cidade. Ocupam esta região de segundas às sextas-feiras, de 8:00 às 20:00 horas, quando o movimento de fregueses cai sensivelmente. No final de semana desaparecem e as ruas do centro tornam-se desertas e ameaçadoras, enquanto a cara da cidade volta a ser aquela, despovoada e fria, dos mapas oficiais.

Se no centro da cidade o grosso das atividades de ganho está concentrada na venda de pequenos gêneros alimentícios, nos bairros residenciais, por onde caminho, no entorno do Flamengo, do Catete e da Glória, os serviços são mais variados em produtos de utilidade doméstica: vassoureiros, fruteiros, empalhadores e sapateiros, por exemplo.

Essa *cidade de ambulantes*, muito exposta aos sentidos de quem caminha, desenha temporariamente sobre a oficial uma outra oficiosa, alegre, muito colorida e gritada nos dias de sol. Faz emergir, em oposição à cidade de sobrevoo mostrada nas cartas oficiais, uma outra: rasteira, efêmera e sazonal, praticada apenas no nível do solo por seus usuários.

Notas

[1] http://pt.wikipedia.org/wiki/Reino_Unido_de_Portugal,_Brasil_e_Algarves. Consulta realizada no dia 1/5/2015.

[2] http://pt.wikipedia.org/wiki/Academia_Imperial_de_Belas_Artes. Consulta realizada no dia 1/5/2015.

[3] DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Livraria Martins, 1949.

[4] As ruas dessa época, dando crédito aos relatos de Debret, eram freqüentadas, em geral, por escravos e homens brancos. As mulheres brancas, em suas raras aparições públicas, são vistas em interior de liteiras, em procissões ou nas portadas das igrejas católicas, entrando ou saindo das missas.

[5] Entre os quais o Teatro Municipal, a Biblioteca Nacional e o Museu Nacional de Belas Artes. Este último, na verdade, foi criado em 1937, ocupando o mesmo prédio em que se encontra hoje, mas dividindo suas dependências com Escola Nacional de Belas Artes até 1975, quando esta foi transferida para a Cidade Universitária na Ilha do Fundão.

[6] Plano Agache – denominação popular do plano de remodelação urbana da cidade do Rio de Janeiro elaborado no final da década de 1920, por Alfred Agache, por solicitação do então prefeito da cidade, Antônio Prado Júnior. http://pt.wikipedia.org/wiki/Plano_Agache; consulta no dia 3/5/2015.

[7] Plano Doxiadis – também conhecido como Plano Policromático, foi publicado em 1965 e concebido pelo arquiteto e urbanista grego Constantino Doxiádis, sob encomenda do então governador do estado da Guanabara, Carlos Lacerda (1960-1965). http://pt.wikipedia.org/wiki/Plano_Doxiadis; consulta no dia 3/5/2015.

Referências

ABREU, Mauricio de. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

ANTELO, Raul (Org.). *João do Rio, a alma encantadora das ruas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

BAPTISTA, Anna Paula. *O Rio de Janeiro de Debret*: *coleção Castro Maya*. (catálogo de exposição; curadoria de Anna Paula Baptista). Rio de Janeiro: Centro Cultural dos Correios, 2015.

SANTOS, Milton. *Técnica, espaço, tempo*. São Paulo: EDUSP, 2013.

A inserção da arte nas revitalizações urbanas

The Insertion of Art in Urban Revitalizations

La inserción del arte en las revitalizaciones urbanas

Marilane Abreu Santos *

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1931.81-98

RESUMO: Um conjunto de trabalhos artísticos foi produzido no interior de uma antiga fábrica em desuso. As obras trazem à tona temas vinculados aos processos de revitalização urbana, iluminando conflitos e ambiguidades replicadas em nível local e mundial, colocando em questão o papel da arte em meio aos modelos de cidade na contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: arte; cidade; política

* Marilane Abreu Santos é Doutora em Arte e Cultura Contemporânea pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Atualmente é professora de Artes Visuais do Colégio de Aplicação da UFRJ. E-mail: mari.abreu.santos@gmail.com

ABSTRACT: A set of artworks was produced inside an old factory in disuse. The works bring to the fore themes related to the processes of urban revitalization, illuminating conflicts and ambiguities replicated at the local and global level, calling into question the role of art in the midst of contemporary city models.

KEYWORDS: art; city; politics

RESUMEN: Un conjunto de trabajos artísticos fue producido en el interior de una antigua fábrica en desuso. Las obras traen temas vinculados a los procesos de revitalización urbana, alumbrando conflictos y ambiguedades replicadas a nivel local y global, poniendo en cuestión el papel del arte en medio a los modelos de ciudad en la contemporaneidad.

PALABRAS CLAVE: arte; ciudad; política

Como citar: SANTOS, Marilane Abreu. A inserção da arte nas revitalizações urbanas. *Poiésis*, Niterói, v. 19, n. 31, p. 81-98, jan./jun. 2018. doi: http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1931.81-98

A inserção da arte nas revitalizações urbanas

Revitalizações urbanas e a fabriquização da cidade

Os processos de remodelação urbana já não são mais novidade nos dias atuais. Os novos traçados urbanos e as "inovadoras" propostas de reorganização das cidades passaram a inserir a arte e a cultura como mote de sua estrutura através da "cidade criativa"[1], conceito desenvolvido pelo inglês Charles Landry. Tendo como dispositivo a criatividade, propõem-se a inovação, o uso inteligente da tecnologia, a tolerância e o talento para inserir em locais apontados como "abandonados" e "perigosos" novas propostas de ocupação que favoreceriam a população, promovendo o desenvolvimento econômico e social. Diversas cidades pelo mundo vivenciam essas transformações e, cotidianamente, vê-se replicar modelos de urbanização que seguem um receituário neoliberal. No Rio de Janeiro não foi diferente. Os grandes eventos esportivos de 2014 e 2016 aceleraram esse processo e aqui, como em outros lugares, a população ainda sente seus reflexos. É desnecessário enumerar todos os impactos de fundo econômico e social, pois ainda os sentimos na alta dos preços, reflexo da supervalorização do solo e especulação imobiliária, além de vermos exacerbar a intolerância e a violência, fruto das políticas de segregação agravadas pela profunda desigualdade social que vivemos.

Barcelona ficou conhecida como *"la mayor tienda del mundo"* e serviu de modelo para diversos projetos, inclusive o do Rio. Revisitada dez anos depois das transformações, foi alvo de severas críticas e, mesmo assim, inspirou a concepção do Porto Maravilha. O arquiteto e urbanista espanhol Manuel Delgado a considera uma cidade-*marketing* e afirma que a cidade se tornou um

> modelo ou protótipo de *cidade-fábrica*, urbe convertida em enorme cadeia de produção de sonhos e simulacros, que faz de sua própria mentira sua principal indústria e que faz de seu componente humano um exército de trabalhadores-prisioneiros, produtores e, ao mesmo tempo, vendedores de seu próprio nada. (DELGADO, 2007, p. 14, grifo nosso)

O uso da palavra fábrica é significativo por diversos motivos. De forma literal, em alguns desses projetos de requalificação urbana estão inseridos o reaproveitamento de espaços industriais em desuso. A globalização, a desindustrialização e a transferência da produção fabril para outros países contribuíram para o surgimento de grandes espaços vazios, os quais são reutilizados através da criação de centros culturais, por exemplo. De maneira simbólica, mas não menos estruturante, tais usos reorganizam a vida dessas cidades. O arquiteto e professor Pier Vittorio Aureli contribui para a compreensão da fábrica como "dispositivo que liga trabalho à *res extensa* da valorização social", o que equivale defini-la como "dispositivo através do qual toda a sociedade é posta a trabalhar". O conceito de fábrica é tomado como "um paradigma para compreender a condição urbana contemporânea" e, segundo o autor, seu aparente desaparecimento "como ponto avançado do capitalismo no mundo desenvolvido tem sido muitas vezes interpretado como o puro e simples desaparecimento da classe trabalhadora", o que leva a uma visão da fábrica como um espaço fechado em si, específico da produção de bens materiais. Entretanto, em um sentindo mais amplo, tomada não como um edifício, mas como um "aparato, máquina ou artifício" que permite o controle do território e estendendo seus domínios sobre o social, a fábrica torna-se "indubitavelmente ligada ao território e desta maneira às formas de vida" (AURELI, 2016), mantendo e transformando suas estratégias de captura e apropriação.

Na atualidade, com o avanço do capitalismo cognitivo e do trabalho imaterial[2], há um "invisível" ou "dissimulado" processo de "frabiquização" que reativa a presença desse aparato com seus espaços abstratos, atuando no controle do trabalho e do trabalhador. Para Aureli, o "regresso da fábrica é assim uma provocação para redescobrir e reconstruir a geografia da fábrica contemporânea e sua relação simbiótica com a sociedade". Nos escritórios *open floor* das empresas ou no uso, cada vez mais disseminado pelo mundo, dos espaços industriais pela "classe criativa", toma-se o "trabalhador criativo" contemporâneo como modelo. Ele é empreendedor, livre e, ao mesmo tempo, precarizado e submetido[3]. Assim, de forma concreta os antigos espaços industriais em quase abandono nas cidades retomam suas formas arquitetônicas, reelaboram e ajudam a (re)distribuir a exploração do trabalho criativo (material e imaterial) pelo espaço urbano, reativando o controle e a apropriação, reinventando a fábrica. De acordo com Barbara Szaniecki:

> Em tempos de capitalismo pós-industrial, o modelo das indústrias criativas não apenas soa anacrônico como aponta uma contradição: enquanto o termo "criativas" sugere a substituição da repetição industrial pela invenção sobre a qual se baseia a produção pós-industrial, o termo "indústrias" parecer insistir na redução do imprevisível à criação ao previsível de uma linha de montagem. E essa linha de montagem não se limita ao chão de fábrica, mas se estende a toda a metrópole, integrando produção e consumo. A tensão interna ao termo "indústrias criativas" aponta a esquizofrenia do capitalismo contemporâneo e a esquizofrenia dos nossos políticos (dos "vermelhos" aos "azuis" passando pelos "verdes"). [...] A linha de montagem da cidade criativa de hoje coincide perfeitamente com a linha de montagem da cidade industrial de outrora. (SZANIECKI; SILVA, 2010)

Na chamada cidade criativa, território organizado segundo planos econômicos que envolvem diretamente a cultura, a arte torna-se mote para o desenvolvimento. A busca e revitalização dos espaços ociosos nas cidades promovem um movimento diferente nos bairros levando até eles turistas, novos moradores e frequentadores de classes mais abastadas. A classe criativa, formada por designers, arquitetos, artistas, figurinistas e todas as categorias que trabalham diretamente com a arte e a cultura são cooptados para ocupar esses lugares. Muitas vezes, essa iniciativa parte do próprio grupo que, sozinho, chega a essas antigas indústrias em desuso. Entretanto, muitas dessas ocupações[4] são negocia-

das com o próprio governo e/ou com a iniciativa privada e aceleram o processo de gentrificação[5], pois elas acontecem sem uma integração real com o bairro, sem um diálogo aberto com a população no intuito de atender às demandas e ajustar-se à realidade local. A arte assume um papel central nesse processo, pois articula a cultura aos modelos de remodelação urbana através de usos distintos.

Denominadas pelo professor da *Universidad Autónoma de Madrid*, Jesus Carrillo, como "fábricas da cultura", essas organizações estão inseridas no território urbano alterando o cotidiano, o ritmo de vida dos usuários das cidades. Segundo Carrillo, o início desse debate deve ser proposto a partir do uso que se fez do termo "cultura como recurso", cunhado por George Yudice e que reflete a noção hegemônica da cultura no chamado capitalismo pós-fordista. O fato de, na Espanha, dois discursos opostos – o neoliberal e o de esquerda – terem tomado como princípio comum essa concepção de cultura faz imaginar possíveis realidades díspares, em que uma inviabilizaria a outra. Assim, uma primeira situação se delineia, na qual a arte e a cultura seriam instrumentalizadas pelas instituições públicas e privadas com distintos fins que reforçariam a identidade local e europeia, o desenvolvimento regional, a criação de empregos no setor criativo, a previsão de atividades de "ócio populares" e dissuasão de qualquer questionamento ou conflito. Em uma outra situação, se teria o desenvolvimento de microssistemas culturais autônomos, críticos e comprometidos com a massa social. De um lado, temos um discurso de uma direita conservadora que propôs o "conglomerado heterogêneo e difuso de atividades pouco capitalizadas e dificilmente reguláveis, que era a cultura, como uma indústria autossuficiente e geradora de riqueza". (CARRILLO, 2012, p. 1) A transformação dessa noção burguesa de cultura em uma indústria cultural de projeção massiva foi contemporânea aos movimentos de privatização e mercantilização da cultura nos Estados Unidos e Inglaterra. De outro lado, o discurso crítico da esquerda abraça o mesmo pressuposto de que a cultura é antes de tudo um âmbito de produção de riqueza e no qual se define "um novo marco das relações sociais, trabalhistas e econômicas no mundo contemporâneo, constituindo por sua vez o horizonte de luta e de emancipação da nova era". Carrillo analisa que esse não seria o antagonismo entre cultura burguesa e proletária, mas um "debate sobre a titularidade, a gestão e as funções desse recurso". (CARRILLO, 2012, p. 2)

O autor ainda aponta para os usos de certos termos notando que "produção" e "criação" são tomados como equivalentes e associados aos adjetivos "cultural" e "contemporâneo", criando, assim, um deslocamento da anteriormente "onipresente" e "autolegitimada" noção de arte. Segundo ele, neste cenário a "arte contemporânea" subsume na noção mais ampla de "cultura visual" aparecendo ao lado de outros, como a moda, o cinema *et cétera*. Todos identificados como setores de "produção". Neste contexto, a questão da originalidade da obra é colocada como problema para o meio produtivo, pois é "única" e, por isso, de difícil venda. Problema que facilmente encontra solução com a "produção" de peças em pequenos formatos como cinzeiros, camisetas e canecas que tenham enquanto referência o trabalho caro e original, mostrando uma visão limitada de arte de alguns defensores da economia criativa.

Inserida nessa linha de montagem, como se vê em muitos casos, a arte pode se amalgamar a esses processos auxiliando a espetacularização, mercantilização e turistificação da cidade. Por outro lado, pode fortalecer um caráter político inerente à sua prática e trazer à luz os meandros desses processos de captura e adesão docilizada. Diante da participação ambígua nas revitalizações urbanas, a arte pode assumir seu viés crítico iluminando e evidenciando questões, assumir seu caráter transgressor e de ruptura tão importante contra processos de massificação e homogeneização cultural.

A arte e a reutilização de espaços industriais

Um quadrado formado por vinte e cinco peças de azulejo, dos quais vinte e quatro são brancas e uma central que se parece com uma rosa dos ventos; um grande mosaico vertical em azulejos, com formas variadas e coloridas pintadas em suas superfícies e com alguns espaços vazios no meio; silhuetas femininas e suas sombras que, projetadas em uma parede, simulam um grande e lento balé em meio a um antigo maquinário; um vídeo projetado em uma janela velha no qual várias pessoas simulam uma fuga desta mesma janela; uma grande coluna de papel que imita ferro e apresenta seu interior carcomido pela ferrugem. O que vincula todas essas produções? Produzidas no interior de uma antiga fábrica de chocolates em desuso na região portuária do Rio de Janeiro, elas contam

uma parte da história dessa indústria, em uma perspectiva mais local. Além disso, iluminam questões que relacionam a arte aos processos de revitalização urbana contemporâneos que ocorrem em nível mundial, replicando-se pelos diferentes centros urbanos[6]. Essas obras foram produzidas por diversos artistas em momentos distintos, em um período entre os anos de 2012 e 2016. Evidenciaram diferentes conflitos internos vinculados aos interesses dos locatários e sua situação diante dos proprietários, do poder público e da sociedade, bem como apontaram para problemas externos, ligados aos atravessamentos políticos, sociais e econômicos inerentes aos processos de (re)modelação do Rio de Janeiro como "Cidade Criativa".

Na conexão Brasil-Espanha, guiada pelo modelo Barcelona criado em virtude de eventos esportivos de grande porte, o Rio de Janeiro encabeça a lista das "cidades criativas" brasileiras. No projeto de construção do Porto Maravilha, a Fábrica Bhering demorou um tempo até despertar o interesse do governo. Sua ocupação por artistas começou em 2006, mas somente em 2011 um leilão ativou o processo que explodiu em meados de 2012, quando a fábrica já estava ocupada por diversos locatários (ateliês de artistas e artesãos, pequenos comerciantes, sebo, café, restaurante, confecções, depósitos, dentre outros). Em meio a conflitos judiciais e promessas descumpridas do governo criou-se a Associação Civil de Economia Criativa Orestes 28 e, assim, os locatários conseguiram garantir sua permanência. Muitos holofotes passaram a iluminar os escuros corredores e amplos espaços da fábrica. O número de eventos, como Rio Design e ARTRio, assim como os eventos internos, foi ampliado e os andares da Bhering foram tomados por visitantes ávidos por frequentar um novo espaço "alternativo" da cidade. Junto às transformações do porto, com a criação de museus monumentos e marcos de futuro, inaugurou-se mais uma "fábrica da cultura" no mundo.

As indústrias criativas, distribuídas pelo território urbano, são empresas que exploram sem investir, pois não fornecem aos "criativos" "seus instrumentos, não paga(m) seus salários e não lhes fornece proteção social". Segundo Barbara Szaniecki, o "modelo das indústrias criativas se baseia nessa forma de captura de uma produção que se dá sob o signo de intensa cooperação livre e num contexto de investimento capitalístico extremamen-

te reduzido". (SZANIECKI, 2012, p. 42) Dificilmente será encontrada nas Indústrias Criativas a constituição de uma "esfera do comum", pois nelas o que é "produzido cooperativamente por muitos é sempre expropriado por forças externas a serviço dos interesses privados de poucos". (SZANIECKI, 2012, p. 42) Adaptada ao modelo neoliberal cada dia mais expandido, a Fábrica Bhering segue sua rotina reforçando e alimentando os descompassos do projeto de Porto Maravilha através de seus "eventos" pela cidade. Sem criar vínculos com seu entorno, a fabriquização estabelecida altera a vida e a rotina dos moradores e também a da cidade, levando um "público" novo às ruas do porto – o visitante consumidor encantado pelo brilho espetacularizado das vitrines.

Os trabalhos artísticos citados acima se apresentaram como pequenas obras-vagalumes[7], trazendo à luz os conflitos existentes. Os trabalhos de Maíra das Neves, do Coletivo MUDA, de Sandra Macedo, de Elisa Pessoa e de Rodrigo Torres, apresentados acima nesta sequência, dialogaram com a fábrica em seu momento de transformação. Sem se adequar totalmente aos moldes espetacularizados das feiras e eventos, as produções artísticas apontaram para temas que se vinculavam não somente à estrutura da fábrica como um edifício antigo, mas como uma estrutura fabril, produtora de espaço em um território urbano que sofria mudanças. Retomando práticas artísticas dos anos 1960/70/80 – o *site specific* –, esse pequeno conjunto questionou os processos de gentrificação no Morro da Providência, o abandono das máquinas e da própria fábrica com sua estrutura precária, trazendo ao espaço a imagem-presença dos antigos operários esquecidos pelo tempo, evidenciou o trabalho do novo trabalhador e iluminou os conflitos internos e externos dessa indústria. Essas obras provocaram uma pequena fissura no conjunto maior e abriram espaço para levar adiante algumas discussões. Em diálogo com outras produções, avolumaram os questionamentos sobre processos na cidade maravilha.

Em seu pequeno ateliê-obra *1m2* (Fig. 1), Maíra desenvolveu ações que tangenciavam outras práticas que se propõem a intervir em territórios, criando laços afetivos e simbólicos, questionadores e críticos em relação aos acontecidos na cidade. Em uma das atividades, criou uma oficina de estêncil e no Morro da Providência, juntamente com os moradores, estampou as fachadas das casas. A pintura-reposta ao SMH da prefeitura[8], desenvol-

vida conjuntamente com Mônica Nador do Jardim Miriam Arte Clube - JAMAC de SP, foi uma maneira de tentar construir com os moradores do Morro um espaço de convívio e de resistência em seu bairro, em suas próprias casas. Em sintonia com outras produções espalhadas pelo porto, fez ver que seria possível construir uma rede, produzindo outras formas de ocupar o porto, distintas daquelas coordenadas pelo projeto urbano. Seria preciso mais tempo. Não houve. Maira deixou a fábrica e seu metro quadrado encontra-se empoeirado no quinto andar.

O mosaico do Coletivo MUDA instalado no salão das máquinas apontou a precariedade e o abandono daquele lugar e trouxe também a possibilidade de recuperar a história daquelas máquinas enquanto havia vida e movimento. (Fig. 2) Como alguns dos painéis instalados pelo coletivo nas ruas de diversas cidades pelo mundo, também evidenciaram um abandono. Mesmo com seu pouco tempo de existência, a instalação possibilitou a construção de diálogos que mostram a indissociabilidade entre lembrança e esquecimento, além de reforçar que certas memórias são fundamentais. No contato com *As desAparecidas*, de Sandra Macedo (Fig. 3), que também ocupou o salão das máquinas, o mosaico contribuiu para reativar a história daquelas que faziam a fábrica se mover – as operárias. As antigas trabalhadoras da fábrica caíram no esquecimento até o momento, mas sua lembrança sobrevive através da Dona Aparecida, antiga funcionária homenageada, e do olhar sensível da artista.

Na eloquência de suas silhuetas instaladas em um velho motor de micro-ondas, no movimento leve e dançante, as operárias retornaram em meio às máquinas. Não se sabe sobre seu cotidiano, suas vidas, seus afetos e relações e tudo isso pairava no ar, com ânsia de ser atualizado. Sandra trouxe ao salão das máquinas algo a mais que poderia ser agregado ao desejo de criar o tão "suntuoso" Museu do Chocolate. A dura realidade do trabalho fabril se conecta à atualidade da precariedade do trabalho criativo, para muitos que se inserem no modelo de economia criativa. Em sintonia com a obra de Sandra, a videoinstalação *Janela* de Elisa Pessoa une passado e presente e coloca em diálogo o antigo e o novo, abrindo possibilidades de reflexões a respeito das novas formas de exploração do trabalho e o papel que o artista e sua arte têm nesse meio. Girando em um *loop* infinito,

Fig. 1 - Maíra das Neves, *1m2*, 2010/2013.
ateliê-obra (1 x 1 m)
(Fonte: www.mairadasneves.art.br/)

Fig. 2 - Coletivo MUDA, *Instalação*, 2014.
pintura sobre azulejo
(Fonte: foto da autora)

Fig. 3 - Sandra Macedo, *As desAparecidas*, 2014.
instalação
(Fonte: foto da autora)

como as esteiras das antigas máquinas e as silhuetas de Sandra, os personagens pulam pela janela da fábrica de forma semelhante aos trabalhadores das indústrias registrados por Harum Faroki em sua obra *Arbeiter verlassen die Fabrik*. Entretanto, o retorno constante à cena lembra o gesto de um operador de máquina na indústria, sua rotina, o trabalho mecanizado e repetitivo.

Por fim, a escultura *Monumento Maravilha*, de Rodrigo Torres (Fig. 4), rasgada e enferrujada, mostrou todo esse processo dentro e fora da Fábrica Bhering. Nome dado em referência ao Porto Maravilha, a obra desvelou as estruturas e os interesses políticos que se escondem por trás e por baixo de tanta poeira. Simbolicamente, as regras desse jogo ficam em evidência, mas não são claras porque, de fato, são feitas para permanecerem ocultadas. Marcada por sujeiras e imperfeições em sua pintura, a escultura-coluna, descartada após a exposição, era uma cópia das pilastras de sustentação da fábrica. Exposta pendurada por um fio de nylon, a obra reproduziu as ilusões e ambiguidades locais no olhar do espectador. Trabalhando com o engano, *Monumento Maravilha* mostrou as dualidades que o artista quis colocar em diálogo: leveza/peso; papel/ferro; clareza/escuridão; pintura nova/ferrugem e que simbolicamente dialogam com outras: público/privado, memória/esquecimento, dentro/fora, processos/projetos, fábrica/cidade, passado/presente.

Como uma grande montagem, formando uma grande rede, as obras provocaram uma pequena fissura nessa estrutura e fizeram sua potência ecoar produzindo uma resistência crítica a todo o processo. Os nós dessa rede poderiam ser tramados com mais força através do contato com outras ações no porto e na cidade, mas a parte do tecido urbano que tece os fios do controle foi mais forte nesse processo. Apagadas após suas breves existências, os trabalhos artísticos sobrevivem nos registros, nas palavras e na memória de quem os viu.

Nas cidades revitalizadas, os projetos ligados à arte e à cultura se posicionam politicamente, fomentando processos no território de acordo com seus interesses. Na contemporaneidade, uma inserção mais consciente e crítica no espaço urbano convive com as formas espetacularizadas e "como" tudo acontece passa a definir os rumos de cada projeto.

Fig. 4 - Rodrigo Torres, *Monumento Maravilha*, 2014.
escultura
(Fonte: foto da autora)

Muitas deles afetam uma classe social que não se beneficia das renovações além de comprometer sua integração com as diversas outras camadas da sociedade, excluindo-a e invisibilizando-a. Vistas do alto, as cidades construídas por arquitetos e urbanistas que não chegam ao rés do chão tornam-se excludentes. Entretanto, como observa Michel de Certeau (1998, p. 202), "a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres".

> Sem os relatos os novos bairros ficam desertos. Pelas histórias os novos lugares se tornam habitáveis. Habitar é narrativizar. Fomentar ou restaurar essa narratividade é, portanto, uma forma de reabilitação. Há que despertar as histórias que dormem nas ruas e que jazem às vezes em um simples nome [...] São as chaves da cidade. (CERTEAU, 1996, p. 201)

É nesse tempo-espaço do dia a dia, através das pequenas ações cotidianas que se constrói um espaço, na interrelação e por meio da cooperação mútua desses "praticantes ordinários da cidade". (CERTEAU, 1998, p. 171) Talvez seja preciso caminhar. Como ensina Labucci (2013), o caminhar é uma modalidade do pensamento, envolve uma ética, pois quem caminha jamais é isolado. Sempre se está em um contexto que nos provoca e nos leva a fazer perguntas a nós mesmos. Entrar em contato com a rua, sentindo as vibrações das calçadas, das gentes, os cheiros e sons é primordial. O caminhar como uma prática estética, que permite atravessar os espaços, construir e interpretar as paisagens urbanas que nos circundam, é o que sugere Francesco Careri (2013). Uma perspectiva de atualização política de errâncias artísticas do passado pode nos colocar em contato com o tecido urbano através de afetos ainda não experimentados por muitos. Assumir a lentidão dos corpos contra a velocidade impressa no cotidiano pela máquina é ver de outra forma, é transver realidades que surgem nas brechas. Nesse cenário iluminado por holofotes espetacularizadores é preciso buscar fissuras e frestas, nas sombras e nos afetos construídos por outras relações. Na contramão de todo esse processo de captura e de cafetinagem[9] resistindo junto, re(e)xistindo através e pela arte. Faz-se necessário traçar novos percursos, abrir e descobrir caminhos que atravessem a geometrização da ordenação urbana.

Notas

[1] O conceito de cidade criativa tem a economia criativa como base de seu desenvolvimento e busca "um modelo de organização urbana coerente com um paradigma socioeconômico em transição, do industrial para uma economia norteada pelo setor secundário". (REIS, 2012, p. 51) A economia criativa constitui a base do conjunto de empresas que tomam a arte, a cultura, a criatividade, o saber vivo e cotidiano como seu processo e produto final ao mesmo tempo. Este conceito surge no contexto da desmaterialização do trabalho, na conformação com uma economia da informação, do conhecimento e do aprendizado, bem como no momento em que ocorre uma dinamização de uma cultura do consumo de modos de vida alternativos ao mundo fordista e no qual os novos fatores de produção considerados são as habilidades cognitivas e comunicacionais. Após seu surgimento na Austrália, o governo britânico se inspirou nessa proposta de "colocar a criatividade no epicentro do programa estratégico do país, enfatizando sua importância para a consecução de objetivos socioeconômicos e a consequente competitividade mundial" e o então primeiro ministro Tony Blair organizou uma "força-tarefa" com fins de analisar as contas do país, as tendências globais e as vantagens competitivas nacionais. Como resultado, foram identificados 13 setores com grande potencial econômico e que foram nomeados *indústrias criativas*. Reis (2012, p. 25) lembra que "no jargão econômico, 'indústria' equivale a um setor econômico, não necessariamente manufatureiro. De onde se tem 'indústria financeira' ou 'indústria criativa'". Tais indústrias são compreendidas como aquelas que "têm sua origem na criatividade, habilidade e talento individuais e que apresentam um potencial para a criação de riqueza e empregos por meio da geração e exploração de propriedade intelectual". (REIS apud Departamento de Cultura, Mídia e Esportes [DCMS] do Reino Unido, 2012, p. 25)

2 Na introdução do livro Trabalho Imaterial, Giuseppe Coco explica a constituição dessa nova organização do capitalismo e do trabalho imaterial: "passou-se a falar de um 'capitalismo cognitivo' capaz de capturar os processos de subjetivação para torná-los vetores de suas próprias revoluções. [...] A centralidade do trabalho imaterial diz respeito ao fato de suas atividades materiais (de manipulação e transformação da natureza) dependerem de seus elementos cognitivos, linguísticos e afetivos (de manipulação dos símbolos). Ou seja, o trabalho material passa a depender do imaterial, onde o imaterial diz respeito à subjetividade: conhecimento, comunicação, afetos. O capitalismo se torna cognitivo não pelo fato de mobilizar o conhecimento, mas porque passamos de uma situação na qual se produziram mercadorias por meio de conhecimento à outra, no qual o conhecimento produz, tautologicamente, conhecimento: a produção e a manipulação de símbolos torna-se a base da manipulação da natureza, até o ponto de nela determinarem-se verdadeiros processos de valorização. Nesse contexto, o capitalismo precisa se 'revolucionar' continuamente para capturar processos de subjetivação que lhe são cada vez mais externos, que ele não consegue mais materializar e manter dentro do chão da fábrica e de sua relação salarial". Com formas constantemente renovadas de captura da subjetividade o capitalismo metamorfoseia-se como uma passagem de um "modo de produção" a uma "produção de mundos", o mundo das marcas, do marketing que visa "trazer para dentro do eixo da acumulação toda a variedade dos processos de subjetivação e criação". (COCO, 20113, p. 5-6)

3 Para um aprofundamento do tema, ver os textos de Geraldo Raunig e Isabell Lorey, disponíveis em Producción cultural y prácticas instituyentes Líneas de ruptura en la crítica institucional.

4 O uso da palavra "ocupação" não se refere ao movimento okupa, sendo utilizada no sentido de "estar em um determinado espaço".

5 A gentrificação, conceito criado por Ruth Glass em 1964, define os processos de desalojamento das populações dos bairros devido às remoções ou às expulsões compulsórias ou "branca", aquelas que se dão de forma mais lenta, mas são tão violentas quanto à primeira. O aumento do valor dos imóveis provoca o deslocamento da população para bairros onde não estão estabelecidos laços afetivos.
6 Discussões sobre as três indústrias e seus processos de transformação podem ser lidas na tese da autora, citada nas referências.
7 O termo vagalume é uma referência ao texto de Didi-Huberman "A sobrevivência dos vagalumes" e está explicitado na tese supracitada.
8 SMH é uma sigla utilizada pela Prefeitura do Rio de Janeiro na marcação das casas destinadas à demolição e significa Secretaria Municipal de Habitação.
9 Em referência à Suely Rolnik em seu texto Geopolítica da Cafetinagem.

Referências

AURELI, Pier Vittorio. *O regresso da fábrica*: território, arquitetura, operários e capital. Trad. João Santos. Disponível em http://uninomade.net/tenda/o-regresso-da-fabrica/. (sessão Tenda). In OperaViva Magazine, Roma, 31/12/2016. Disponível em http://operaviva.info/il-ritorno-della-fabbrica/. Acesso em 1/4/2017.

BUDEN, B. et. al. *Producción cultural y prácticas instituyentes Líneas de ruptura en la crítica institucional: transform*. Madrid: Traficantes del Sueño/creative commons, 2008.

CARERI, Francesco. *Walkscapes*: o caminhar como prática estética. São Paulo: Ed. G. Gili, 2013.

CARRILLO, Jesus. Las nuevas fábricas de la cultura: los lugares de la creacion y la producción cultural en la españa contemporánea. In SANTANA, Lynda E. Avendaño (Org.). *Silencio y política: aproximaciones desde el arte, la filosofía, el psicoanálisis y el procomún*. Madrid: Traficantes de Sueños/UAM/UB. Disponível em https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/. Acesso em 2/3/2015.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano1. Artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998. Disponível em http://www.uneb.br/gestec/files/2011/10/74892255-A-Invenc-a-o-do-cotidiano-Michel-de-Certeau.pdf. Acesso em 1/4/2014.

DELGADO, Manuel. *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del modelo Barcelona*. Madrid: Los Libros de la Catarata, 2007. 242 p.

LABUCCI, Luciano. *Caminhar, uma revolução*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LANDRY, Charles. *Origens e futuros da cidade criativa*. São Paulo: SESI-SP, 2013.

LAZZARATO, Maurício; NEGRI, Antonio; COCO, Giuseppe. *Trabalho imaterial*. Trad. Monica de Jesus Cesar. Rio de Janeiro: Lamparina, 2013.

REIS, Ana Carla Fonseca. *Cidades criativas*. São Paulo: SESI-SP, 2012.

SANTOS, Marilane A. *A fábrica Bhering e a inserção da arte no tecido urbano: relações entre os usos dos espaços industriais e os projetos de cidade*. Tese (doutorado em Arte e Cultura Contemporânea). Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

ROLNIK, Suely. *Geopolítica da Cafetinagem*. In Núcleo de Estudos da Subjetividade: Pós-Graduação em Psicologia Clínica da PUC/SP. São Paulo: PUC/SP, 2006.

SZANIECKI, Barbara; SILVA, Gerardo. Rio: dois projetos para uma cidade do conhecimento. In *Outras palavras: Comunicação compartilhada e pós-capitalismo*, 2010. Disponível em http://www.overmundo.com.br/overblog/rio-dois-projetos-para-uma-cidade-do-conhecimento. Acesso em 5/5/2015.

Fronteiras e compartilhamentos

Borders and Shares

Fronteras y compartir

Sheila Cabo Geraldo *

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1931.99-116

RESUMO: Para atravessar a produção de João Modé, este ensaio considera o espaço de fronteira como ponto de origem. (BENJAMIN, 2006) Aqui a fronteira, seja geográfica, geopolítica ou simbólica, constitui um plano de exterioridades, para além dos limites – a linha de fronteira – e admite uma pluralidade de territórios, cujas identidades são sempre ultrapassadas. As fronteiras, como escreveu Deleuze (1994), são lugares de excesso, transbordamento e mutação. São zonas de deslizamentos e de alianças. Nessa topografia de correspondências e atravessamentos é que se constituem as comunidades flutuantes intercidades, em que predominam os compartilhamentos, especialmente no campo da arte e da cultura.

PALAVRAS-CHAVE: fronteira; compartilhamento; exterioridade

* Sheila Cabo Geraldo atua como historiadora, teórica e crítica de arte. Coordena o Grupo de Pesquisa ESCRITA: arte, história, crítica e é professora do Programa de Pós-Graduacão em Artes da UERJ e da graduação em História da Arte do Instituto de Artes da UERJ. Publicou *Trânsito entre Arte e Política* (2012) e *Fronteiras: arte, história e crítica* (2014). E-mail: sheicg4@gmail.com

ABSTRACT: To cross the production of João Modé, this essay considers the border space as a point of origin. (BENJAMIN, 2006) Here the border, whether geographical, geopolitical or symbolic, constitutes a plan of exteriorities, beyond the limits - the boundary line - and admits a plurality of territories, whose identities are always outdated. Borders, as Deleuze (1994) wrote, are places of excess, overflow and mutation. These are zones of landslides and alliances. In this topography of correspondences and crossings is that intertidal floating communities are constituted, in which the sharing predominates, especially in the field of art and culture.

KEYWORDS: border; sharing; externality

RESUMEN: Para atravesar la producción de João Modé, ese ensayo considera el espacio de frontera como punto de origen. (BENJAMIN, 2006) Aquí la frontera, ya sea geográfica, geopolítica o simbólica, constituye un plan de exterioridades, más allá de los límites -la línea de frontera- y admite una pluralidad de territorios, cuyas identidades son siempre superadas. Las fronteras, como escribió Deleuze (1994), son lugares de exceso, desbordamiento y mutación. Son zonas de deslizamientos y de alianzas. En esta topografía de correspondencias y atravesamientos es que se constituyen las comunidades flotantes intercidades, en las que predominan los recursos compartidos, especialmente en el campo del arte y la cultura.

PALABRAS CLAVE: frontera; compartir; exterioridad

Como citar: GERALDO, Sheila Cabo. Fronteiras e compartilhamentos. *Poiésis*, Niterói, v. 19, n. 31, p. 99-116, jan./jun. 2018.
doi: http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1931.99-116

Fronteiras e compartilhamentos

Fronteiras

Em 2002, João Modé participou da exposição-ocupação *Love's House*, que a Agência Agora realizou em um hotel na Lapa, no Rio de Janeiro. A intervenção de João consistia em descascar as paredes de um dos quartos do antigo hotel de alta rotatividade. Ali, os resíduos das paredes no chão mostravam o quanto de memória aquele pequeno quarto carregava. Eram camadas de tinta de várias cores, que acobertavam os encontros, nem sempre amorosos, mas sempre plenos de volúpia. Os cascalhos tanto revelam quanto desvelam o que naquele lugar aconteceu e continuava a acontecer, como escreveu Daniela Mattos. (MATTOS apud MODÉ, 2010, p. 110) Mas João não se contenta em mostrar o mundo vivido entre paredes. Uma corda de algodão e sisal conectava o espaço do hotel com o lado de fora, espaço da rua. Ultrapassando o recolhimento insondável do amor apressado, expandia-se para o fronteiriço (Mignolo, 2011), campo fértil, onde tudo floresce e cabe. Ali as fronteiras abrem-se como desejo, especialmente para a região conhecida como área boêmia, que nessa época (2002) ainda guardava alguns vestígios da antiga cidade libertina de Madame Satã, um dos marginais mais conhecidos do país na primeira metade do século, rei da navalha, capoeirista, homossexual, valente, também conhecido como o último malandro da Lapa.

Fig. 1 - João Modé, *Love's House* , 2002.

Fig. 2 - João Modé, *Redes*, Fronteira Brasil-Uruguai, 2007.

Segundo Deleuze (1994), fronteiras são processos histórica e socialmente construídos. São lugares de mutação e de subversão, regidos por princípios de relatividade, multiplicidade, reciprocidade e reversibilidade. Fronteiras são lugares de exacerbação e de excesso, onde limites são ultrapassados, novas dimensões descobertas e reordenamentos são encaminhados. São, assim, espaços de ruptura e de conflitos, ambientes de extremidades, crista e culminação. É onde a criação se faz por contágio e por comunicação transversal.

Modé vem trabalhando desde o final dos anos 1980 com ações que se desenvolvem em espaços de fronteira, sejam espaços institucionais ou não, e que se articulam em uma pluralidade de linguagens, incluindo vídeos, fotografias, objetos e instalações. Em vários de seus trabalhos pode-se reconhecer esse deslocamento tanto territorial quanto simbólico, ativando as porosidades e rompendo limites entre o sujeito e a cidade – como no caso de *Love's House –,* mas também entre o objeto e a imagem, o material e o imaterial, o ser e o vir a ser.

Assim é como se apresenta uma outra instalação, em que também uma corda rompe o espaço arquitetônico e se lança para o exterior. Em 2008, para a Bienal de São Paulo, fez *Extensor*, que saía sub-repticiamente do Pavilhão da Bienal, alcançando o Parque do Ibirapuera e se perdendo na direção de São Paulo. Como escreveu Agnaldo Farias, João "propõe o exercício de nova sensibilidade, situada no umbral do visível" (FARIAS apud MODÉ, 2010, p. 16) e, partindo de pequenos acontecimentos, nos leva sempre para a pergunta sobre os limites entre o que está aí e o que transborda, alcançando outras margens, em perene fazer-se, seja materialmente, seja simbolicamente. Esse é também o caso de *Solos*, projeto de residência móvel desenvolvido no Peru, quando fotografou cachorros vadios que perambulavam nas margens de uma estrada deserta, que o artista percorreu de carro. O que o João se pergunta é de onde vêm e para onde vão esses seres errantes, apreendidos em instantes fotográficos isolados no tempo e no espaço, que assim permanecerão, a não ser que os sujeitos alarguem os limites da imagem, desdobrando-as em processos simbólicos. Ainda como transbordamentos imaginários de fronteiras pode-se relatar o projeto *Sementes*, em que espalha caroços de frutas comidas

no território de sua casa-ateliê, nem sempre fáceis de serem encontrados, experienciados e/ou vistos, mas sempre em processo de germinação, dependendo de quem fabula.

Tanto no caso de *Extensor*, quanto de *Solos* ou de *Sementes*, muito além de onde está ou quando acontece, a pergunta nos lança para o terreno do não dado da arte. Durante a Bienal, fica evidenciado que o público visitante – assim como os frequentadores do parque ou os cidadãos paulistanos – dificilmente se dava conta desse território deslizante entre o ser e o estar da arte na cidade, já que a quase imperceptível presença da corda estendida agiria como um *infra-mince* (DUCHAMP, 1999), ou seja, um termo poético e complexo pelo qual o Duchamp definiu um inesgotável foco gerador de estímulos sensoriais e que ao mesmo tempo só pode ser acessado pela imaginação.

O termo *infra-mince* foi criado por Marcel Duchamp; em francês, *mince* significa fino, delgado, magro, insignificante. Assim, *infra-mince* seria algo abaixo do fino. Nas *Notas* (DUCHAMP, 1999), escritas entre 1935 e 1945 e publicadas somente em 1980, depois de sua morte, o artista usa o termo para referir-se a fenômenos que não se entregam diretamente, que somente se revelam como pequenas percepções, problematizadas como fenômenos de limiar. O *infra-mince* é, neste sentido, um intervalo suspenso, aberto entre o visível e o invisível, uma fronteira, comportando ambiguidades de diversos campos do conhecimento. (GOUVEIA, 2012)

No trabalho de Marcel Duchamp, o *infra-mince* aparece, sobretudo, em seus jogos de linguagem, que são jogos semânticos. Já se apresentava em seus primeiros desenhos irônicos, nos quais os títulos ou as legendas são fundamentais, já que Duchamp trabalha com um distanciamento entre a palavra e a imagem, criando um intervalo, um vazio nessa aproximação, um *infra-mince.* Essa aproximação intervalar faz com que, na relação palavra-imagem, uma atue sobre a outra, abrindo infindáveis possibilidades de significado. Há, ainda, nesses desenhos de Duchamp o uso de uma grafia particular, que amplia o deslocamento, proporcionando mais intensivamente a percepção e a imaginação. É o que acontece também em *Um e três stopage*, em que entre o texto e o objeto há esse infrafino deslocamento, que gera diversos níveis de apreensão.

Agir nesse campo do indizível, entre o visível e o invisível, do diretamente inapreensível, me parece também a questão fundamental nas propostas de Modé apresentadas até aqui. Mas também é a que se apresenta em *Rio e sombras* (2004), em que João propõe "pequenas intervenções no espaço, que interagem com o ritmo e processos internos dos elementos". (MODÉ, 2010, p. 120) O artista reordena, assim, o mundo encontrado (os elementos naturais), abrindo-os para os limites dos movimentos inacessíveis. Como parte de uma residência artística em Graz, na Áustria, desliza para fora do espaço de residência também um fio, dessa vez de barbante. Na ponta do fio que permanece no espaço da sala, há uma garrafa amarrada e pendurada. Na outra ponta, outra garrafa amarrada fica mergulhada em um riacho, transmitindo à primeira o fluxo incessante da água, esse território sem lugar. Se Modé nos conta que o foco de seu trabalho está nas coisas do cotidiano (MODÉ, 2013), é preciso estar atento para o fato de que esse cotidiano nunca é o prosaico. *Rio e sombras* está cheio de mistérios. Nos fala dos ritmos de um mundo submerso, aquele dos pequenos movimentos da água, repleto de abismos e fantasmas, como o de Ofélia, em Hamlet, afogada em um leito de rio, que fez Rimbaud escrever:

> É que um sopro torcendo tua grande cabeleira
> Ao teu espírito sonhador levava estranhos ruídos
> Que teu coração ouvia o canto da natureza inteira
> Nos lamentos da árvore e nos suspiros doídos
> (RIMBAUD, 1870)

O *infra-mince* está também na instalação *Lusco-fusco*, de 2009, que o artista fluminense fez no acervo da Fundação Eva Klabin, como parte do Projeto Respiração. Modé refere-se no título ao momento insólito e fino entre o dia e noite, em que tudo está entre ser e vir a ser, momento em que algo deixa de ser uma coisa para ser outra, sem deixar de ser o que era. Constrói com móveis e objetos da casa um lugar para estar. No sótão, nunca usado como espaço expositivo, instala uma poltrona, lâmpada e mesinha, para sentar e ficar. Estar ali é uma forma de estar ativo sem esperar resultados, conforme escreveu Duchamp nas *Notas*, descrevendo as operações dos espaços *infra-mince.* (DUCHAMP, 1999)

Fig. 3 - John Everett Millais, *Ofélia*. 1851/1852.

Fig. 4 - João Modé, *Rios e sombras*. 2004.

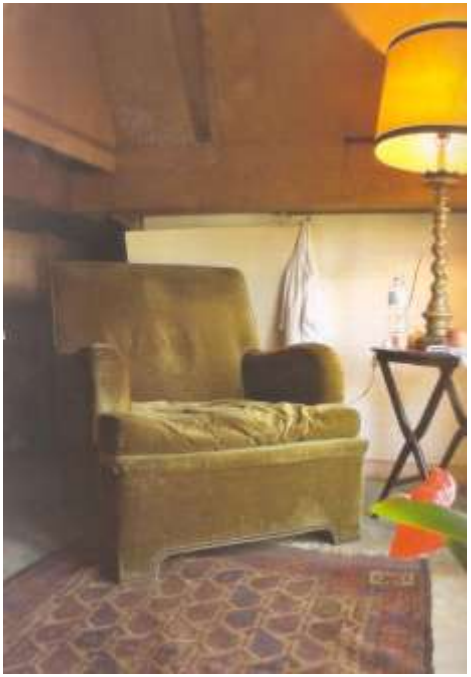


Fig. 5 - João Modé, *Lusco-fusco*, 2009.

> modo: o estado ativo e não o / resultado - o ativo não aporta / nenhum interesse no resultado - o resultado / é diferente se o mesmo estado /ativo / é repetido modo: experiências. - o resultado não/ deve ser guardado - carece de/ interesse não-intercâmbio. Gruyere em pasta para dentição defeituosa

O sótão é esse lugar ativo, territorialmente definido, em que não se projeta um resultado. Construído na respiração pensante, seu interesse é um espaço de intervalo do si e do espectador emancipado, como escreveu Rancière, que aciona um estado de percepção e de imaginação. (RANCIÈRE, 2012)

Compartilhamento

Com o título *Grito e Escuta,* a 7ª Bienal do Mercosul, em 2009, pretendia discutir "metodologias e ações que pudessem demonstrar a diversidade de abordagens e funções da arte contemporânea." João Modé participou do programa de residência Artistas em Disponibilidade, que fazia parte do Programa pedagógico, para o qual haviam sido convidados quatro artistas, que se fixaram em diversas regiões do Rio Grande do Sul. Modé fixou-se nas regiões de fronteira entre Brasil e Uruguai e nos meses de setembro e outubro realizou investigações em várias cidades, para as quais propôs o *Projeto Rede*[1], que consistia da construção das redes coletivas de contato e interação.

Como intervenção no espaço público, *Redes* foi desenvolvida em várias cidades, como Rio de Janeiro, Barra Mansa, Stuttgart, Rennes e Niterói, além de ter feito parte da 7ª Bienal do Mercosul. Na divisa entre as cidades de Artigas e Quaraí foram construídas duas redes artesanais, uma em cada margem do rio, que se interligavam por uma corda. Já na cidade de Aceguá, em que a fronteira é definida por um marco-simbólico, foi feita apenas uma rede que une Aceguá-Brasil e Aceguá-Uruguai.

Muito se tem discutido em arte sobre a constituição de uma terceira via, que nem é a das liberdades individuais, nem a da adesão ao poder soberano. (AGAMBEN, 2002) Trata-se

Fig. 6, 7, 8, 9 (a partir do alto à esquerda) - Marienplatz, Stuttgart, 2004; Place de Colombier, Rennes, 2007; SESC, Barra Mansa, 2003; Parque Internacional Fronteira Brasil-Uruguai, 2007.

de uma via de resistência, apoiada no que Jacques Rancière chamou de compartilhamento e que Antônio Negri discute como a estética do comum, baseado o primeiro na partilha do sensível (RANCIÈRE, 2005) e o segundo em um poder instituinte, cuja potência vem dos movimentos sociais.

No livro *A partilha do sensível*, Jacques Rancière parte do pressuposto de que há hoje uma infinidade de discursos que desde as vanguardas do século XX denunciam o que chamou de crise, que acontece em paralelo ao processo de espetacularização da arte e da morte da imagem. A arte como espetáculo seria uma exigência do processo de esvaziamento histórico da arte, assim como do reconhecimento da morte da imagem. A arte espetáculo e a imagem morta seriam ambas formas de rendição ao poder soberano das instituições, sobretudo do mercado e da mídia, um fracasso da emancipação moderna da arte e consequente transformação social, como escreveu Peter Bürger em *Teoria da Vanguarda .* (BÜRGER, 2008)

Rancière é claro quando diz que não se trata hoje de reivindicar, contra o que ficou conhecido como o desencantamento pós-moderno, a vocação vanguardista da arte, que vinculava, por um lado, as vanguardas artísticas à vanguarda política e, por outro, as "novidades artísticas" ao processo de emancipação estética, afastando-se dos parâmetros burgueses e apontando para uma utópica nova forma de vida.

Entretanto, "não recusa a proposta estética de antecipação do futuro e da invenção de formas sensíveis e materiais de uma vida por vir [...]" (HUSSAK, 2011, p. 95), colocando-se, assim, em uma tendência comunitária da arte. Entende que o regime estético deve manter as experiências sensíveis como antecipação da comunidade que vem. Nesse caso, Rancière coparticipa da definição de Agamben. Na introdução de seu livro *O que o contemporâneo?*, Scaramin e Honesko escrevem:

> uma comunidade que vem não é uma comunidade em cuja política está a divisão e a partilha de uma ou outra classe de fundação comunitária (um local de nascimento, uma língua, uma cor etc.); ... mas, uma

> comunidade do ser tal qual é (*quodlibet*) cuja única divisão e partilha seja puramente existencial, isto é, uma comunidade em que a política seja a amizade. (AGAMBEN, 2010, p. 17)

Dessa maneira, Rancière afirma que a potencialidade política da arte não está em um direcionamento da arte pela política, nem da política pela arte, mas em um compartilhamento. Focando seu debate no que chamou de partilha do "regime estético das artes", concentra-se em "um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações." (RANCIÈRE, 2005) em que são dissolvidas as barreiras tradicionalmente existentes entre produtores de arte, meios de exposição e recepção. Se todo homem é um artista, como escreveu Beuys, para Rancière todo sujeito é um espectador emancipado (RANCIÈRE, 2012), apto a compartilhar não só o fazer, mas o pensar da arte em uma comunidade em que toma a palavra e entra no jogo das significações. O espectador emancipado sente-se, assim, capaz de escrever a própria critica de arte, o próprio livro, produzir o próprio filme em um processo de trocas que combate a exclusão do sensível. Forma-se, dessa maneira, uma rede de produção, recepção e interpretação de formas sensíveis, que se opõe ao poder soberano das instituições de arte – sejam mercadológicas, teóricas ou acadêmicas –, afirmando paradigmas democráticos e comunitários.

A comunidade que vem e o comum

Construir espaços comuns reais, fazendo prevalecer o desejo de decisão e a capacidade de transformação é o que também discute Antônio Negri, quando defende o sentido do que chama categoria do comum na análise da sociedade contemporânea. (NEGRI, 2005) Para Negri, diante da atual subsunção total da sociedade e do trabalho ao capital, trata-se de entender o que é hoje a vida e de perguntarmos se existe, ainda, a possibilidade de que a vida aconteça de maneira diferente. Negri propõe três categorias para tratar do que chama a sociedade pós-fordista, na qual se vive desde a informatização dos processos produtivos: multidão, comum e singularidade. Quando falamos de multidão, diz, falamos de um conjunto de singularidades cooperantes[2]. Acrescenta, ainda, que singularidade não é a mesma coisa que individualidade. Enquanto na individualidade a relação é a do eu

com a totalidade transcendente, na singularidade o homem vive na relação com o outro e é essa relação que caracteriza a multidão: o reconhecimento do outro (sempre singular). É nessa relação de cooperação e de reconhecimento de singulares que reside o comum. Importa, ainda, ressaltar que o comum distancia-se da comunidade profunda, do velho conceito de terra e natureza. Está mais próximo do afeto que põe as singularidades em relação, em cooperação. Negri diz ainda: quando se fala de singularização e do comum, fala-se, também, de maneira necessária e evidente, de resistência. Certamente o teórico italiano se refere a uma atuação dentro do caráter público (como o dos museus, centros culturais, bienais, universidade etc.) construindo espaços comuns reais, fazendo valer nesses espaços a vontade de decisão, o desejo e a capacidade de transformação.

No campo da atividade artística, abriu-se no último século um jogo que ganhou especial importância a partir dos anos 60 e 70 (BUCHLOH, 2004), quando inúmeros artistas passaram a desenvolver práticas de fotografia, vídeos, instalações e performances, as quais se estruturavam em torno de negociações, seja envolvendo a área da economia e do mercado, seja a dos territórios das instituições e dos códigos culturais. (FRASER, 2008) Mais recentemente, muitas dessas práticas de negociação tomaram um caráter de resistência, em que as singularidades são colocadas em relação, como escreveu Negri sobre os movimentos sociais. É nesse momento que trabalhos como os de João Modé ganham, no sentido defendido por Negri, densidade como resistência política, posto que elaborados na lógica da cooperação e dos afetos, como também explica Rancière.

João diz que seu trabalho se caracteriza, sobretudo, em lançar um olhar sobre as coisas do mundo. Poderíamos ainda dizer que esse olhar inclui um desejo de ir além, de atravessar e conectar. A corda que no caso da região da fronteira entre Brasil e Uruguai une as duas margens do rio e se trança em várias cidades no trabalho compartilhado é a mesma que nos conduz para a constituição de espaços comuns. Essa parece ser também a tônica de *Para o silêncio das plantas*, que Modé desenvolveu para a Escola de Artes Visuais do Parque Lage em 2012.

Fig. 10, 11 – João Modé, *Para o silêncio das plantas*, 2012.

Esticando uma corda desde o portão de entrada, esse *Extensor* leva ao espaço construído das Cavalariças até alcançar a pequena floresta, que Modé revela ao abrir a segunda porta do espaço, quase sempre fechada. Dessa porta, passarelas acima do chão, construídas em madeira, encaminham o visitante para diversos pontos da floresta-jardim, onde alto-falantes reproduzem músicas e, acima de tudo, intervalos de silêncio.

Como escreveu Alexandre Sá (SÁ apud MODÉ, 2012) no catálogo, a exposição-instalação exigiu do artista um intenso trabalho de planejamento, além de uma estrutura de funcionamento bastante complexa, mas que não se podia perceber durante o período da mostra-vivência. Essa não-revelação da estrutura é resultante do distanciamento de Modé da tão estudada autonomia da arte, que tem como matriz o pensamento moderno. Em verdade, ali muitas camadas se sobrepõem e se atravessam, sendo, em sua maioria, ressonâncias, como também vimos acontecer em *Rios e Sombras*. Já de início se percebe a camada das fronteiras entre a cidade e o parque, que *Extensor* acentua, mas há, ainda, a camada da relação entre o artista-sujeito e as plantas-natureza, a camada dos compartilhamentos do lugar, da fabulação da arte, da imaginação.

Para o silêncio das plantas tem como ativador as histórias e pesquisas "científicas" que atestam que se as plantas ouvem música, elas se desenvolvem melhor[3]. Assim, Modé faz brotar do interior da vegetação, sem lugar identificável, sons musicais. Mas infiltrando-se entre as músicas, o artista programa tempos de silêncio. Cria, então, essa zona múltipla de sombras, esse limiar entre o barulho e a ausência de barulho.

Mas antes mesmo de entrar na floresta pelas passarelas de madeira, o espectador-participantes já teria passado pela sala dos instrumentos musicais. Como na experiência de *Lusco-fusco*, Modé põe ali um sofá, lâmpadas, uma mesa com livros sobre a relação das plantas com a música, antigos catálogos de suas exposições e uma estante com instrumentos musicais. No centro, pende do teto uma corrente de espirais contra mosquitos, que queimam lentamente e deixam suas cinzas pelo chão. Essa sala, que recebe quem visita a exposição, já nos convida ao convívio, ao exercício desse tempo de espera, de calma e paciência. Mas se o visitante andasse para a esquerda, entraria em outra sala,

a dos desenhos. Ali uma floresta está sendo desenhada por Modé com grafite na parede branca. O desenho é feito todo dia e aos poucos, sem pressa, pois não tem lugar nem hora para acabar. Vai se fazendo, sempre que possível. É, em verdade, a floresta do artista, suas plantas são de espécies inventadas e seguem uma taxonomia ficcional. São espécies e formas imaginadas, como imaginadas são as imagens que surgem do silêncio. É o silêncio que demarca a suspensão e, mais que um lugar, define um *infra-mince*, um espaço de multiplicidade, de desejos expandidos, de alianças e de afetos. O silêncio é onde se emancipa o espectador, na construção do espaço compartilhado da arte. O espectador-participante que caminha pelas passarelas de madeira ouve, repentinamente, o som que vem do interior das plantas e é surpreendido com os intervalos de ausência, que o faz desejar ouvir mais. É então que para, senta, espera, espreita, divide com a floresta esse momento, compartilha essa vontade.

Notas

1 MODÉ, João. Proyecto REDE fronteira Brasil-Uruguay setembro-octubre 2009 - 7a Bienal do Mercosur, 16 de outubro hasta 31 de noviembre de 2009. (catálogo)

2 A multidão pode ser definida como o conjunto de singularidades cooperantes que se apresentam como uma rede, uma *network*, um conjunto que define as singularidades em suas relações umas com as outras.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. O poder soberano e a avida nua.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte; São Paulo. Editora UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BUCHLOH, Benjamin. El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la critica de las instituiciones. In *Formalismo e Historicidad. Modelos y métodos del arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2004.

BÜRGUER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. João Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Mil Platôs.* Rio de Janeiro: Editora 34, 1994, volume 1.

DUCHAMP, Marcel. *Notes*. Paris: Flammarion, 1999.

FRASER, Andrea. Da crítica das instituições a uma instituição da crítica. *Concinnitas*: Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, ano 9, v. 2, n. 13, dez. 2008.

HUSSAK, Pedro. Produção estética, imaginação e imagem em Jacques Rancière. In VINHOSA, Luciano (Org.). *Horizontes da Arte: poéticas artísticas em devir*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2011.

MIGNOLO, Walter. *Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento Sobre (de) colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica*. Traducción de Marcelo Expósito. Disponível em http://eipcp.net. Acesso em 15/1/2015.

MODÉ, João. *Proyecto REDE fronteira Brasil-Uruguay setembro-octubre 2009* - 7a Bienal do Mercosur, 16 de outubro hasta 31 de noviembre de 2009 (catálogo).

MODÉ, João. *Para o silêncio das plantas / João Modé.* Rio de Janeiro: Automatica, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RIMBAUD, Artur. *Ofélia*. Maio de 1870.

A periferia do Centro: produção artística da população invisibilizada do Centro do Rio de Janeiro

The Periphery of the Centre: Artistic production of the invisiblized population of Rio de Janeiro's Centre

La periferia del Centro: producción artística de la población invisibilizada del Centro de Río de Janeiro

Clarisse Monteiro *

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1931.117-134

RESUMO: Constituída na dinâmica das interações com e entre pessoas e em diferentes tempos, as cidades não podem ser pensadas como uma entidade apartada de seus moradores. Da mesma forma, é necessário pensar a arte levando em consideração os atores sociais envolvidos em sua produção e fruição. É por essa perspectiva que o presente artigo busca lançar luz sobre o Centro da cidade do Rio de Janeiro e suas características, colocando em pauta uma discussão sobre as noções de centro e periferia consolidadas por um histórico brasileiro de exclusão social, cultural e urbanística. Para isso, apresentaremos algumas produções artísticas de classes populares da região junto ao projeto social *Pequenas Vozes do Carmelo*.

PALAVRAS-CHAVE: centro; periferia; arte; políticas culturais; exclusão

* Clarisse Monteiro é atriz, arte educadora e mestranda em Estudos Contemporâneos das Artes (linha de pesquisa Estudo das Artes em Contextos Sociais) na UFF. Bolsista CAPES. E-mail: clarissemontteiro@gmail.com

ABSTRACT: Constituted among the dynamics of the interactions with and between different people through different times, cities must not be thought as separate entities from their inhabitants. Likewise, when thinking about art it is imperative to take into consideration the social actors involved in its production and fruition. It is through this perspective that the present article sheds light on Rio de Janeiro's City Centre and its characteristics, bringing up the discussions concerning the concepts of centre and periphery consolidated by a brazilian history of social, cultural and urbanistic exclusion. In order to achieve that, a few artistic processes and products made by local low-income classes in the social project *Pequenas Vozes do Carmelo* are presented.

KEYWORDS: centre; periphery; art; cultural policies; exclusion

RESUMEN: Constituida en la dinámica de las interacciones con y entre personas y en diferentes tiempos, las ciudades no pueden ser pensadas como una entidad apartada de sus habitantes. De la misma forma, es necesario pensar el arte considerando los actores sociales envueltos en su producción y fruición. Es bajo esa perspectiva que el presente artículo busca lanzar luz sobre el Centro de la ciudad de Río de Janeiro y sus características, poniendo en pauta una discusión sobre las nociones de centro y periferia consolidadas por un historial brasileño de exclusión social, cultural y urbanística. Para ello, presenta algunas producciones artísticas de clases populares de la región junto al proyecto social *Pequenas Vozes do Carmelo*.

PALABRAS CLAVE: centro; periferia; arte; políticas culturales; exclusión

Como citar: MONTEIRO, Clarisse. A periferia do Centro: produção artística da população invisibilizada do Centro do Rio de Janeiro. *Poiésis*, Niterói, v. 19, n. 31, p. 117-134, jan./jun. 2018.
doi: http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1931.117-134

A periferia do Centro: produção artística da população invisibilizada do Centro do Rio de Janeiro

Várias são as cidades dentro da cidade e cada uma carrega consigo uma infinidade de complexas características. Conformadas pela dinâmica das interações com e entre pessoas e em diferentes tempos, quanto mais se lança luz sobre elas, mais é possível identificar suas particularidades. É por essa perspectiva que o presente artigo[1] se desenvolve, observando com olhar atento e reflexivo o Centro da cidade do Rio de Janeiro e a produção artística de classes populares da região, tendo como foco um histórico de exclusão social tanto no que diz respeito ao planejamento urbano quanto às políticas culturais.

O Brasil tem como marca profunda de sua história a exclusão, enraizada no processo de colonização do país, fundado no patrimonialismo e nas relações de favor. (MARICATO, 2000) A exclusão urbanística, por exemplo, pode ser observada, dentre outros fatores, pela enorme ocupação ilegal do solo urbano, parte instrínseca desse processo. Não que o país não tenha contado com planos de urbanização nem com legislação específica, elaborados sobretudo durante o século XX. Pelo contrário. Mas há um descompasso entre as ideias que alimentaram esses planos e a produção do espaço urbano real.

As cidades brasileiras têm refletido a lógica da aplicação discriminatória da lei, instrumento fundamental para o exercício arbitrário do poder em favor de "um mercado imobiliário excludente que, entre outras coisas, vende o cenário como signo de distinção". (MARICATO, 2000, p. 159) Segundo Maricato (2000), a ocupação ilegal da terra urbana é parte do modelo de desenvolvimento urbano no Brasil na medida em que é funcional para as relações políticas arcaicas, para a manutenção do baixo custo de reprodução da força de trabalho, como também para um mercado imobiliário restrito e especulativo que se sustenta ainda sobre a estrutura fundiária.

Funcional para essa estrutura de mercado, tal prática é, entretanto, disfuncional para as relações democráticas, igualitárias e para a ampliação da cidadania, já que interfere de forma radical na qualidade de vida urbana e determina quem terá ou não, efetivamente, o direito à cidade. Deste cenário de escassez de moradias e de segregação territorial surgem as periferias urbanas e suas manifestações culturais, alvos de reflexões acadêmicas em diversas áreas.

Vários são os estudos sobre as manifestações artístico-culturais das periferias, como o movimento *hip hop* e suas expressões tal qual o *rap* e o *funk* (na música), o *break* e o passinho (na dança) e o grafite (nas artes visuais)[2]. É comum encontrarmos, de um modo geral, as periferias identificadas como as regiões geograficamente à margem da cidade, como, no caso do Rio de Janeiro, os subúrbios cariocas (Zonas Norte e Oeste) e favelas. O Centro do Rio, entretanto, não representa apenas área ocupada pela elite carioca. Sua estrutura de habitação é mais complexa do que isso e também está condicionada pela lógica do mercado imobiliário, fazendo conviver centro e periferia em um mesmo espaço e tempo.

O Centro é um bairro predominantemente comercial e turístico e abriga a maior concentração de equipamentos culturais da cidade, liderando a lista de bairros cariocas com mais opções de cultura[3]. Além disso, é um lugar de fácil acesso, com ampla malha de transportes. Ao mesmo tempo, parte de seu território também é residencial, caracteriza-

do por diversificados tipos de moradia, dentre elas as de baixo aluguel ou ocupações ilegais, habitadas por pessoas em situação de *vulnerabilidade social*[4]. Estas, cercadas por um universo de desprovimento, boa parte com baixa escolarização, composta por grande número de imigrantes, muitas vezes sequer conhecem a existência desses equipamentos. (Fig. 1)

Embora na região sejam oferecidas variadas opções de cultura, muitas delas a preços baixos ou gratuitos, e embora a visitação a esses espaços tenha aumentado expressivamente nas últimas décadas[5], os moradores de baixa renda da localidade não os frequentam, ainda que sejam muitos os programas de arte-educação que se dedicam a desenvolver projetos de mediação.

Vários são os motivos para essa não visitação. Segundo Howard Becker (1977, p. 213), "a possibilidade de experiência artística surge da existência de um corpo de convenções a que os artistas e a plateia podem referir-se ao compreender o trabalho", referindo-se a uma plateia que domina/participa do mesmo corpo de convenções no qual o objeto de arte foi idealizado e produzido. Se a população em questão não faz parte do conjunto de pessoas que partilha desse corpo de convenções é natural que a arte ali apresentada não seja de seu interesse.

Já segundo a crítica social do julgamento de gosto, proposta por Bourdieu em *A Distinção* (1979), a vinculação de uma hierarquia do gosto a uma hierarquia social nos mostra que, embora esses equipamentos culturais estejam localizados no Centro da cidade, eles fazem parte e refletem um estilo de vida que não é o da população que mora ali, atendendo muito mais à classe que possui o princípio/disposição de estetização, ou seja, àquela que está no topo da hierarquia social. Desta forma, fica evidente que os obstáculos à visitação são, antes de tudo, simbólicos (socialização, *habitus* cultuado) e não materiais (distância espacial, barreira tarifária). (BOURDIEU; DARBEL, 1969)

Nesse cenário em que convivem um centro e uma periferia no mesmo espaço urbano, é possível perceber a complexidade da região, com a coexistência de múltiplas culturas e

Fig. 1 - Mapa Cultural do Centro do Rio de Janeiro, 2018.
(Fonte: acervo pessoal)

formas simbólicas. Pensar o Centro do Rio como lugar representativo de uma cultura apenas – a cultura de elite presente nos principais equipamentos culturais – é reforçar uma exclusão praticada por séculos e presente também no desenvolvimento de políticas culturais no país.

Tão perto e tão distante: o lugar das periferias na história das políticas culturais brasileiras

Marcada por forte viés elitista e autoritário, a história das políticas culturais brasileiras, segundo Rubim (2007, p. 11), pode ser condensada em expressões como autoritarismo, caráter tardio, descontinuidade, desatenção, paradoxos, impasses e desafios. Sua inauguração somente pode ser pensada a partir de 1930, período de grandes alterações políticas, econômicas e culturais. A partir desse momento, observa-se um processo cíclico de fazimento e desfazimento das tentativas de construção das políticas públicas de cultura, acompanhando tanto as ideologias de governo quanto de figuras emblemáticas à frente de secretarias e ministérios. Sendo assim, os discursos e práticas oscilam entre propostas conservadoras e autoritárias vinculadas a qualquer governo ditatorial, propostas neoliberais que jogam nas mãos do mercado a direção do fazer cultural, momentos de vazio e tentativas desafiadoras de lidar com essas heranças históricas.

Alguns pontos expressivos dessa história são relevantes para pensarmos as noções de centro e de periferia sobre as quais trata este artigo. A começar pela atuação de Mário de Andrade quando passou pelo Departamento de Cultura da Prefeitura da cidade de São Paulo (1935–1938). Segundo Rubim (2007, p. 15):

> Mário de Andrade inova em: 1. estabelecer uma intervenção estatal sistemática abrangendo diferentes áreas da cultura; 2. pensar a cultura como algo "tão vital como o pão"; 3. propor uma definição ampla de cultura que extrapola as belas artes, sem desconsiderá-las, e que abarca, dentre outras, as culturas populares; 4. assumir o patrimônio não só como material, tangível e possuído pelas elites, mas também como algo imaterial, intangível e pertinente aos diferentes estratos da sociedade; 5. patrocinar duas missões etnográficas às regiões amazônica e nordestina para pesquisar suas populações, deslocadas do

> eixo dinâmico do país e da sua jurisdição administrativa, mas possuidoras de significativos acervos culturais (modos de vida e de produção, valores sociais, histórias, religiões, lendas, mitos, narrativas, literaturas, músicas, danças etc.).

Mário de Andrade causa impacto revolucionário com seus experimentos, ultrapassando as fronteiras da cidade e ganhando dimensão nacional. Imbuído da visão do nacional-popular que representa a nação de forma unificada, o patrocínio de duas missões etnográficas ao norte e nordeste do país para pesquisar suas populações revela que a busca pela identificação e (re)conhecimento do outro envolve também uma longa distância geográfica. O outro é todo aquele que não é/está na cidade/no centro, no eixo dinâmico do país, desconsiderando, em certa medida, a diversidade do meio urbano. Atitude que gira em torno de uma ideia de cidade enquanto sinônimo de cultura dominante, de elite.

O segundo ponto expressivo diz respeito às leis de incentivo fiscal às quais ficaram restritas as políticas públicas de cultura desde o governo de José Sarney (1985-1989) até o de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002), quando o projeto neoliberal é implementado de maneira mais enfática no Brasil (RUBIM, 2007). Em 1986, no governo Sarney, cria-se a Lei Sarney (Lei 7.505/86), a primeira lei brasileira de incentivos fiscais para financiar a cultura. No governo de Fernando Collor de Melo (1990-1992), a Lei Sarney é extinta, dando origem à outra lei de incentivo, a Lei Rouanet (Lei 8.313/91), legislação vigente até hoje com algumas alterações. A cultura passa a ser mercadoria e, assim, não é de surpreender que a publicação mais famosa do Ministério da Cultura no governo FHC tenha sido a *Cultura é um bom negócio* (Ministério da Cultura, 1995).

Essa lógica das leis de incentivo – que privilegia o mercado, ainda que utilizando quase sempre dinheiro público – torna-se componente fundamental do financiamento à cultura no Brasil, expandindo-se para estados e municípios e para outras leis nacionais. As leis de incentivo passam, então, a serem confundidas com políticas culturais.

A lógica de mercado que opera nesse sistema vem acompanhada de uma série de problemas e críticas, como a exigência crescente de profissionalização – que exclui os cria-

dores que não possuem um nível mínimo de assessoria –, financiamento sobretudo de projetos com visibilidade midiática, favorecimento de linguagens artísticas tradicionais e direcionamento estético. Como bem resume Barbalho (2007, p. 49):

> O resultado é que os criadores passam cada vez mais a ter que adequar suas criações à lógica mercantil. Antes de tudo, ensinam os manuais de marketing cultural, faz-se necessário conhecer o público consumidor, as empresas voltadas para esse público, o interesse da mídia pelo projeto, fazer pesquisas quantitativas e qualitativas... Na competição cada vez mais acirrada entre os criadores pelo patrocínio privado, obtém sucesso aqueles que se identificam ou estão submetidos ao pensamento e ao gosto dominantes.

Assim, como ocorre com os planejamentos urbanísticos nacionais que atuam em favor do mercado imobiliário restrito e especulativo, as políticas culturais resumidas às leis de incentivo revelam-se, portanto, extremamente excludentes.

Por fim, o terceiro momento da história das políticas culturais brasileiras, relevante para este trabalho, se dá no governo Lula (2003-2011), com a atuação de Gilberto Gil. Este, no cargo de Ministro da Cultura (2003-2008), encontra o desafio de administrar as heranças deixadas por décadas de relações de autoritarismo, fragilidade institucional, lógica das leis de incentivo, concentração dos recursos utilizados etc.

Gil persegue a democratização do acesso e da produção cultural, em uma gestão participativa e descentralizadora, abordando a pluralização da questão identitária e reivindicando um "conceito de cultura mais alargado, dito 'antropológico'". (RUBIM, 2007, p. 29) A retomada do papel ativo do Estado nas políticas culturais acontece, entretanto, de maneira oposta à forma autoritária característica das ditaduras de períodos anteriores. Como explica Barbalho (2007, p. 52):

> A diversidade não se torna uma síntese, como no recurso à mestiçagem durante a era Vargas e na lógica integradora dos governos militares, nem se reduz à diversidade de ofertas em um mercado cultural globalizado. A preocupação da gestão Gilberto Gil está em revelar os brasis, trabalhar com as múltiplas manifestações culturais, em suas variadas matrizes étnicas, religiosas, de gênero, regionais etc.

Um dos programas mais representativos dessa ideologia é o Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania – Cultura Viva, que se volta para os grupos e redes excluídos do sistema vigente, ou seja, para aqueles que não acessam os direitos básicos da cidadania, inclusive o cultural. Importante instrumento de democratização do acesso e da produção cultural, a principal ação do Programa é o Ponto de Cultura no qual, através de edital de seleção pública, o MinC financia projetos de criação e produção culturais promovidos pela sociedade civil, contribuindo "para dar capilaridade à atuação ministerial". (RUBIM, 2007, p. 32)

A ação do programa foi integrada aos estados e municípios brasileiros, criando a Rede de Pontos de Cultura e, no município do Rio de Janeiro, o primeiro edital foi aberto em 2013. Segundo o relatório elaborado pela equipe responsável pela implementação da Rede Carioca, a ideia de centro e periferia tratadas anteriormente são mais claramente enunciadas:

> No Rio de Janeiro, assim como na maioria das metrópoles mundiais, a urgência da democratização assim entendida cruza-se com a exigência de descentralização dos canais de acesso à cultura. Uma vez que se voltaram para a questão cultural tendo por base o consumo, as ações do estado e do mercado cariocas resultaram em uma grave concentração de equipamentos e dispositivos no Centro e na Zona Sul da cidade, onde o capital circula e "retrocircula", pondo em marcha um movimento que à vista mais superficial não parece permitir linha de fuga. À centralidade do poder e do acesso corresponde uma circunscrição geográfica em que a cultura aparece como bem ou serviço disponível de maneira quase exclusiva.
>
> Enquanto isso, na Zona Norte, na Zona Oeste e nas favelas cariocas, cuja população é instada a se deslocar até o núcleo central para acessar a produção ofertada, pulsam processos vivos e heterogêneos que, apesar de concorrerem para a construção do retrato do carioca como um povo diverso culturalmente, não costumam ser reconhecidos pelo circuito cultural institucional, sendo raramente tomados como objeto de políticas públicas e constando de maneira esparsa na programação de centros culturais ou nas listas de patrocínio da iniciativa privada. (LOPES *et alli*, 2014, p. 4)

Percebe-se, assim, que ao aspecto geográfico das noções de centro e periferia estão vinculadas duas identidades distintas que, *grosso modo*, se constituem da seguinte maneira: (1) o centro como região detentora do poder econômico e capital cultural, local de produção e circulação de cultura elitizada; (2) a periferia como local distante do centro, ou favelas cariocas, que também é produtora de cultura, mas que não tem acesso aos espaços legitimados e legitimadores da cultura de elite e cujas produções carecem de reconhecimento e incentivo.

Deste modo, é possível observar que, embora tal ação tenha sido fundamental para a democratização do acesso e da produção cultural no país, ela ainda se mostrava insuficiente ao desconsiderar uma diversidade mais ampla e profunda da cidade. As noções de centro e periferia, portanto, extrapolam as fronteiras geográficas e se relacionam mais estreitamente com as realidades sociais e com o acesso aos direitos básicos da cidadania, inclusive o cultural.

Para essa população periférica do Centro, a cidadania cultural acaba sendo foco de atuação de projetos sociais vinculados à Secretaria Municipal de Assistência Social e Direitos Humanos (SMASDH), através do Conselho Municipal de Assistência Social (CMAS), do Centro de Referência de Assistência Social (CRAS) e do Conselho Municipal de Direitos da Criança e do Adolescente (CMDCA). Porque, embora invisibilizadas, essas pessoas também são produtoras de arte e cultura e a produção e o acesso democrático à arte também são fundamentais na busca por uma sociedade mais justa e igualitária. É a partir desse contexto que apresento um panorama da produção artística de pessoas das classes populares do Centro, participantes do projeto social *Pequenas Vozes do Carmelo*.

A periferia do Centro: produção artística e a interação com a cidade

O *Pequenas Vozes do Carmelo* é um projeto social mantido pela Província Carmelitana de Santo Elias (PCSE)[6] e oferece atendimento social através de oficinas de artes plásticas, teatro, flauta doce, teclado, percussão, violão e canto coral. Desde 2013 atende anual-

mente cerca de 90 crianças e adolescentes, entre 6 e 17 anos, moradores da Lapa e emtorno, cuja renda familiar não ultrapassa três salários mínimos[7]. (Fig. 2)

Nas oficinas, os jovens desenvolvem as linguagens artísticas a partir da exploração de um tema escolhido a cada ano, resultando em um espetáculo que é apresentado para os familiares. Os musicais, compostos por aproximadamente oito canções intercaladas por cenas que conduzem uma linha dramatúrgica, possuem cerca de uma hora de duração e reúnem no palco, ao mesmo tempo, todos os alunos do projeto, que tocam, cantam e atuam, utilizando cenários, figurinos e adereços elaborados por eles a partir da temática central.

Desde que esta proposta artística foi instituída no projeto, cinco espetáculos foram montados: *João e Maria da Lapa* (2013), *A gente quer é ser um cidadão* (2014), *Um Rio costurando histórias* (2015), *Perdidos no folclore* (2016) e *Nossas prosas nordestinas* (2017). Tais espetáculos tiveram como tema, respectivamente, "O Patrimônio Artístico e Cultural do Rio de Janeiro", "Eu, cidadão?", "História, Teatro e Música a partir de 1950 no Rio de Janeiro", "Folclore brasileiro" e "A cultura nordestina".

Fizeram parte dos repertórios canções dos mais diferentes ritmos e compositores, como Pixinguinha, Guinga, Paulo César Pinheiro, Geraldo Vandré, Gonzaguinha, Heitor Villa-Lobos, MC Marcinho, Zé Keti, Waldemar Henrique, Capiba, Luiz Gonzaga, entre outros. Peças de Oduvaldo Vianna Filho, Nelson Rodrigues e Maria Clara Machado foram estudadas, assim como lendas do folclore brasileiro e movimentos artísticos e culturais como o Modernismo, a Jovem Guarda e a Tropicália. Aulas e ensaios transformaram-se em universos de amplas pesquisas, apoiadas no estímulo e na autonomia dos alunos para a criação artística através do agenciamento de múltiplos saberes.

Fig. 2 - Mapa do Centro do Rio de Janeiro / *Pequenas Vozes do Carmelo* (Lapa).
(Fonte: acervo pessoal)

Fig. 3 - Pequenas Vozes do Carmelo, *Nossas prosas nordestinas*, 2017.
Salão Mário Tavares, Theatro Municipal do Rio de Janeiro
(Fonte: acervo *Pequenas Vozes do Carmelo* / Foto: Daniel Terra)

Outro fator importante de ser destacado são os locais das apresentações. Há três anos os musicais passaram a ser apresentados em equipamentos culturais do Centro, através de parcerias e concessões feitas pelos gestores dos espaços. Os alunos do *Pequenas Vozes do Carmelo* já subiram nos palcos da Sala Cecília Meireles/Espaço Guiomar Novaes (2015), Teatro João Caetano (2016) e Salão Mário Tavares/Theatro Municipal (2017). (Fig. 3)

Nesses momentos de apresentação, os jovens permanecem por cerca de cinco horas nas dependências das instituições parceiras, ocupando os palcos, camarins, corredores e plateias, se maquiando, trocando os figurinos, afinando os instrumentos, se aquecendo, comendo e compartilhando as emoções e sentimentos envolvidos nessa preparação. Dessa forma é possível perceber que há uma transformação da relação previamente estabelecida com esses espaços. Se antes esta população não os frequentava devido às barreiras simbólicas existentes, agora as barreiras se diluem a partir de uma apropriação desses lugares. Isso evidencia o fato de que essas barreiras não estão relacionadas exclusivamente aos equipamentos culturais em si, mas a tudo que os conforma, como as artes neles apresentadas, seus habituais frequentadores, funcionários e até mesmo sua localização dentro da própria região da cidade.

Magnani (2002, p. 14-15) nos ajuda a seguir esse raciocínio ao afirmar que não podemos pensar a arte sem levar em consideração os atores sociais, da mesma forma como não podemos pensar a cidade como uma "entidade à parte de seus moradores", já que são "os moradores propriamente ditos que, em suas múltiplas redes, formas de sociabilidade, estilos de vida, deslocamentos, conflitos etc., constituem o elemento que em definitivo dá vida à metrópole". Segundo o autor, isso nos ajuda a evitar a dicotomia que opõe o indivíduo e as megaestruturas urbanas, pois um olhar atento e cuidadoso é capaz de apreender os padrões de comportamento dos mais variados conjuntos de atores sociais na paisagem da cidade no cotidiano:

> Esta estratégia supõe um investimento em ambos os pólos da relação: de um lado, sobre os atores sociais, o grupo e a prática que estão sendo estudados e, de outro, a paisagem em que essa prática se desenvolve, entendida não como mero cenário, mas parte constitutiva do recorte de análise. (MAGNANI, 2002, p. 18)

Pensar a vida da cidade constituída nas dinâmicas das relações com e entre atores sociais torna-se, pois, imperativo na reivindicação de uma sociedade mais igualitária. Tal perspectiva amplia possibilidades de identificação e reflexão sobre aspectos relacionados à herança excludente do país e geralmente desconsiderados por enfoques mais correntes sobre a questão da cidade.

Referências

BARBALHO, Alexandre. Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença. In RUBIM, A. A. C.;BARBALHO, A. (Org.) *Políticas culturais no Brasil*. Coleção Cult. Salvador: EDUFBA, 2007, p. 37-60.

BECKER, Howard. Arte como ação coletiva. In *Uma teoria da ação coletiva.* Rio de Janeiro, Ed. Zahar, 1977.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O amor pela arte:* os museus de arte na Europa e seu público. São Paulo: Zouk, 2003[1969].

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção:* Crítica social do julgamento. Trad. Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. Porto Alegre: Editora Zouk, 2015 [1979].

BOURDIEU, Pierre. Gostos de classe e estilos de vida In: ORTIZ, R. (Org.) *Pierre Bourdieu:* Sociologia. São Paulo: Editora Ática, 1983, p. 82-121.

FREDERICO, Celso. Da periferia ao centro: cultura e política em tempos pós-modernos. *Estudos Avançados:* Revista do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, v. 27, n. 79, p. 239-256, 2013. Disponível em www.revistas.usp.br/eav/article/view/68714. Acesso em 24/5/2018.

IBRAM PORTAL DO INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. Disponível em http://www.museus.gov.br. Acesso em 4/5/2018.

LOPES, Guilherme *et alli*. A implementação da rede carioca de pontos de cultura: um movimento de descentralização e de reconhecimento do território. *V Seminário Internacional Políticas Culturais – Setor de Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014. Disponível em http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2014/06/Guilherme-Lopes-et-alli.pdf. Acesso em 12/6/2018.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais,* v. 17, n. 49, p. 11-29, jun. 2002.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no Pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Hucitec, 1998. [1 ed., Brasiliense, 1984]

MARICATO, Ermínia. As idéias fora o lugar e o lugar fora das idéias: planejamento urbano no Brasil. In ARANTES, Otília, VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia (Org.). *A cidade do pensamento único:* desmanchando consensos. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 121-192.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Cultura é um bom negócio.* Brasília: MINC, 1995.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Cultura Viva*. Brasília: MINC. Disponível em http://www.cultura.gov.br/cultura-viva1. Acesso em 10/6/2018.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Pontos de Cultura*. Brasília: MINC. Disponível em http://www.cultura.gov.br/culturaviva/ponto-de-cultura/. Acesso em 10/6/2018.

MONTEIRO, Simone R. da R. Pires. O marco conceitual da vulnerabilidade social. *Sociedade em Debate*, Pelotas, v. 17, n. 2, p. 29-40, jul.-dez. 2011.

MUSEUSBR – Rede Nacional De Identificação De Museus. *Base de dados.* Disponível em http://museus.cultura.gov.br. Acesso em 10/3/2018.

PAULA, Luciane de; PAULA, Sandra Leila de. No centro da periferia, a periferia no centro. *Ipotesi*: revista de estudos literários. v. 15, n. 2, p. 107-12, jul.-dez. 2011. Disponível em http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/13-No-centro.pdf. Acesso em 24/5/2018.

PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. Bairros Cariocas. *Armazém de dados.* Disponível em http://portalgeo.rio.rj.gov.br/bairroscariocas/index_bairro.htm. Acesso em 7/3/2018.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In RUBIM, A. A. C.; BARBALHO, A. (Org.) *Políticas culturais no Brasil.* Coleção Cult. Salvador: EDUFBA, 2007, p. 11-36.

Notas

[1] O presente artigo é parte do desenvolvimento da pesquisa de mestrado "Tão perto e tão distante: arte, mediação e o significado de práticas culturais para as classes populares do Centro do Rio de Janeiro", vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (UFF), na linha de Estudos das Artes em Contextos Sociais, sob orientação da Professora Doutora Lígia Dabul.

[2] Ver, por exemplo, trabalhos como os de Frederico (2013) – que aborda as relações entre cultura e política a partir do que chama de explosão cultural da periferia – e Paula & Paula (2011) – sobre o *funk* carioca através da reflexão sobre cronotopia utilizada por Mikhail Bakhtin.

[3] Museu do Amanhã, Museu de Arte do Rio, Museu Nacional de Belas Artes, Museu Histórico Nacional, Museu de Arte Moderna, Casa França-Brasil, Centro Cultural Paço Imperial, Conjunto Cultural da Caixa, Centro Cultural da Justiça Federal, Centro Cultural dos Correios, Centro Cultural Banco do Brasil, Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Theatro Municipal, Teatro SESI, Teatro SESC Ginástico, Teatro Dulcina, Teatro Nelson Rodrigues, Teatro Carlos Gomes, Teatro João Caetano, Teatro Glauce Rocha, Teatro Serrador, Teatro Riachuelo, Sala Cecília Meireles, Circo Voador, Fundição Progresso, Biblioteca Nacional, Real Gabinete Português de Leitura, Cinema Odeon, entre outros, são alguns exemplos de equipamentos culturais que podem ser encontrados na região.

[4] Segundo Monteiro (2011), a formulação do conceito de *vulnerabilidade social* ainda é amplamente debatida, principalmente na área de assistência social, visto que são múltiplos seus condicionantes. Aqui o termo é compreendido como a exposição dos indivíduos a riscos de diferentes naturezas (econômicos, culturais e/ou sociais), que os impedem de satisfazer necessidades básicas.

[5] Dados sobre a visitação de exposições de curta duração realizadas em todo o território nacional passaram a ser coletados, gerenciados, tratados e compartilhados desde 2010 através do projeto *Exposições no Brasil*, do Instituto Brasileiro de Museus, criado pelo presidente da República Luiz Inácio Lula da Silva em janeiro de 2009. Desta forma, foi possível registrar o aumento expressivo da visitação aos museus brasileiros. Em 2011, o CCBB RJ ocupa as 1ª, 7ª e 9ª posições no *ranking* das vinte exposições mais visitadas do ano. Em 2012, a instituição ocupa as 2ª, 7ª e 11ª posições. Em 2013, 3ª, 6ª, 10ª e 11ª; em 2014, 4ª, 5ª, 7ª, 10ª e 14ª; em 2015, 10ª e 12ª; e, em 2016, 1ª, 2ª e 3ª posições.

[6] Embora mantido financeiramente por uma instituição católica e por doações, o *Pequenas Vozes do Carmelo* não é um projeto religioso.

[7] Valor do salário mínimo em 2018: R$ 954.

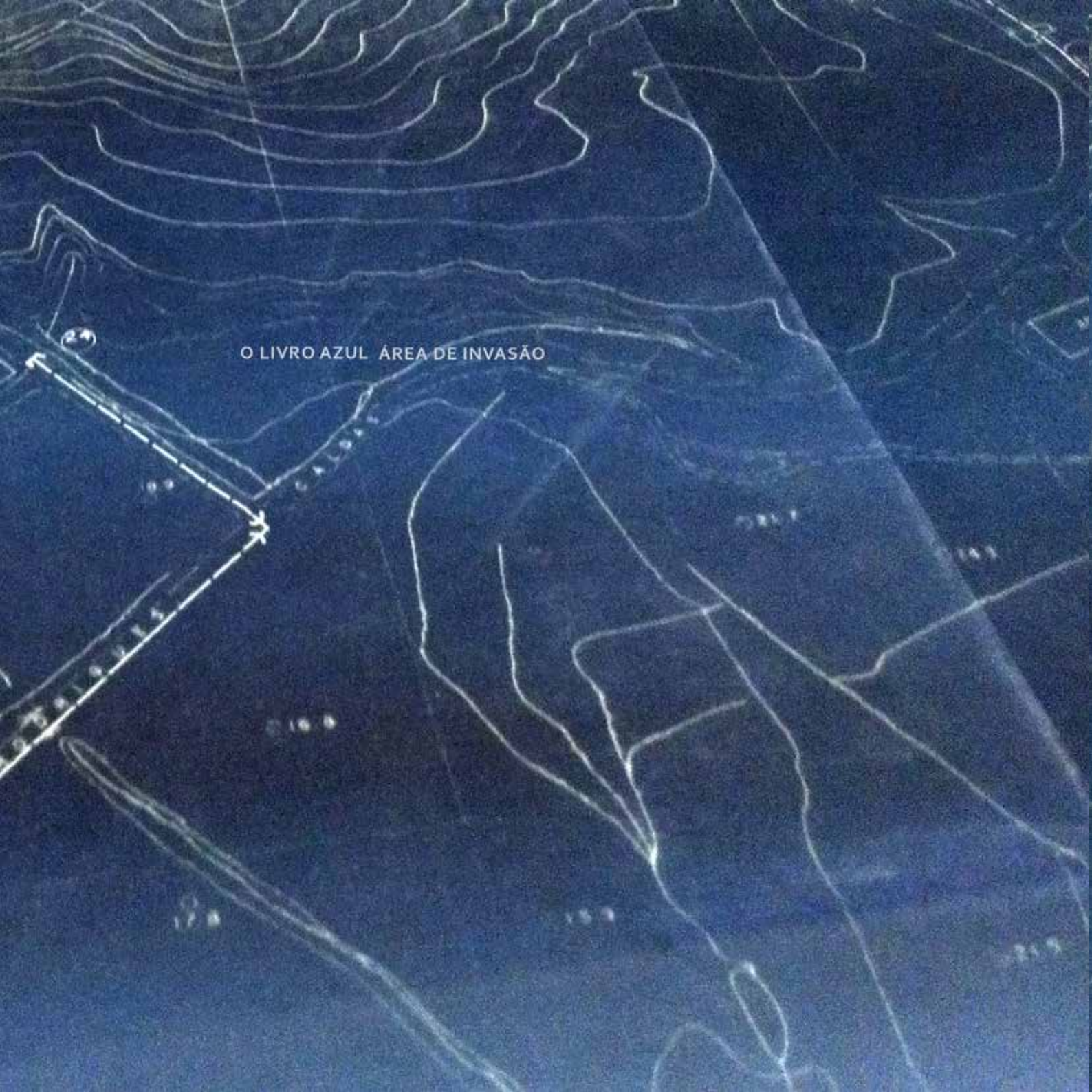
página do(a) artista

Lívia Flores *

O livro azul - área de invasão

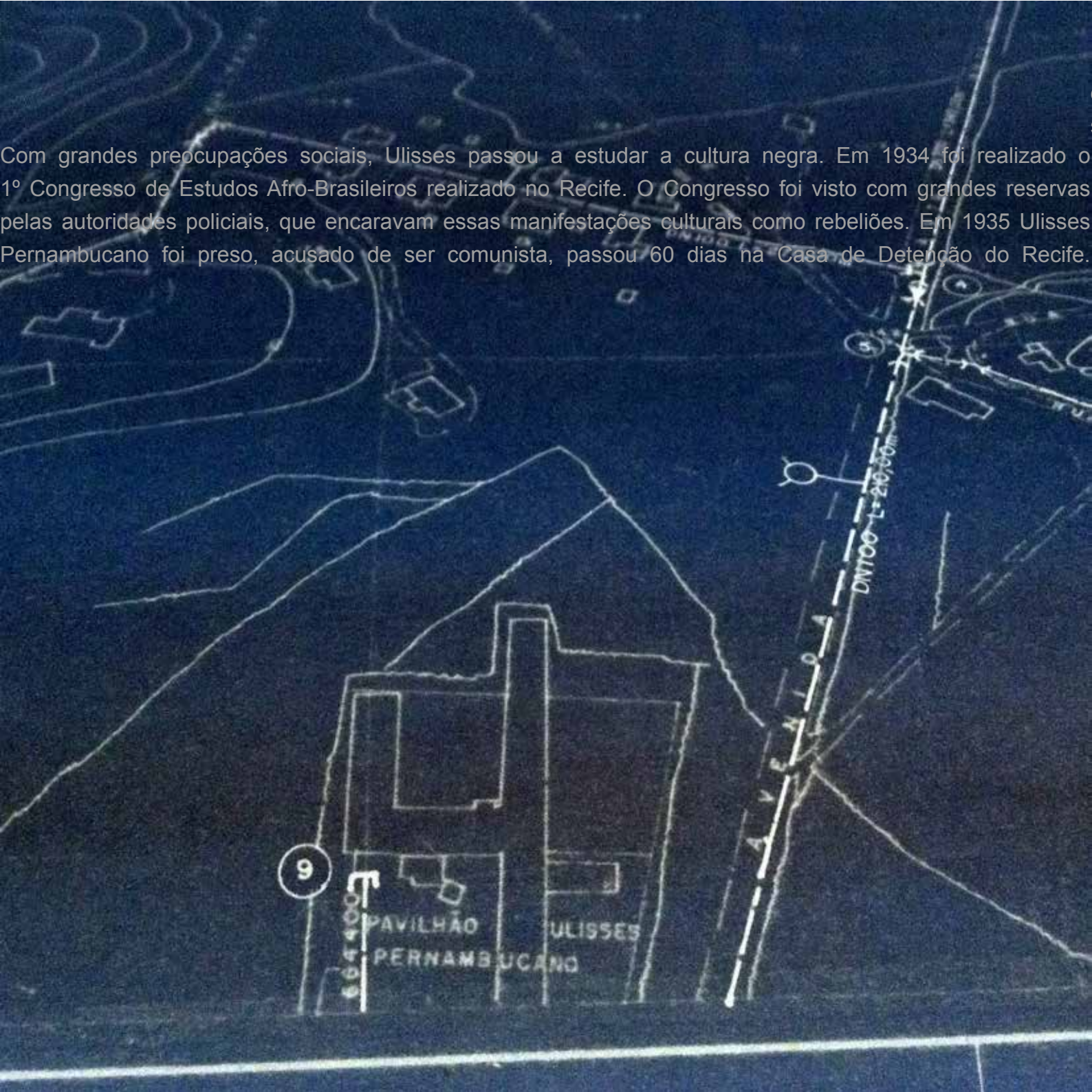
http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1931.137-154

* Artista, pesquisadora e Professora Adjunta da Escola de Comunicação da UFRJ. Atua no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes (PPGAV-EBA-UFRJ) e no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Escola de Comunicação (PPGAC-ECO-UFRJ). Possui graduação em Desenho Industrial pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1981), mestrado em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1998) e doutorado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2007).


O LIVRO AZUL ÁREA DE INVASÃO

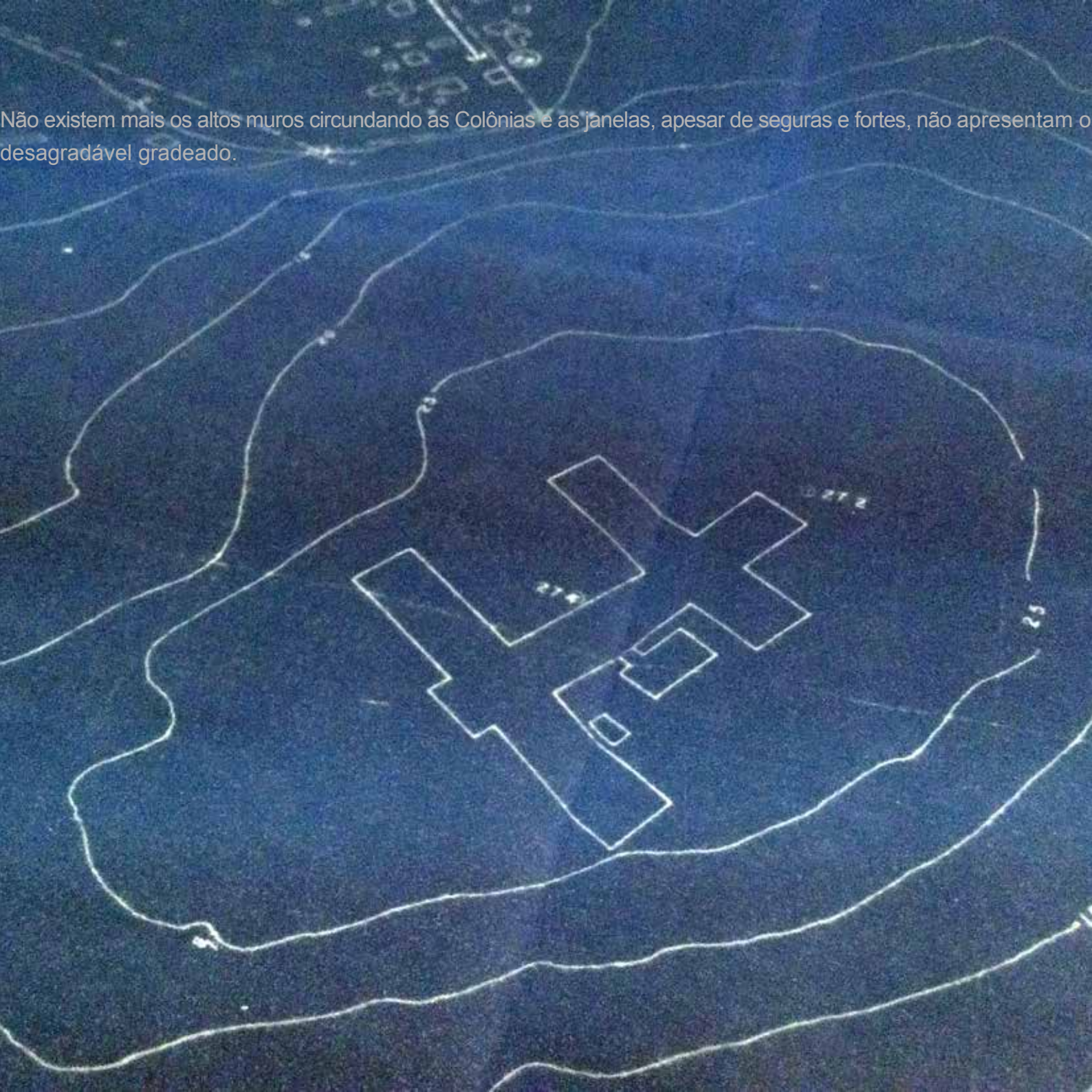
Os primeiros enfermos matriculados foram recebidos no dia 22 do mesmo mês e ano, procedentes do pôsto policial local.

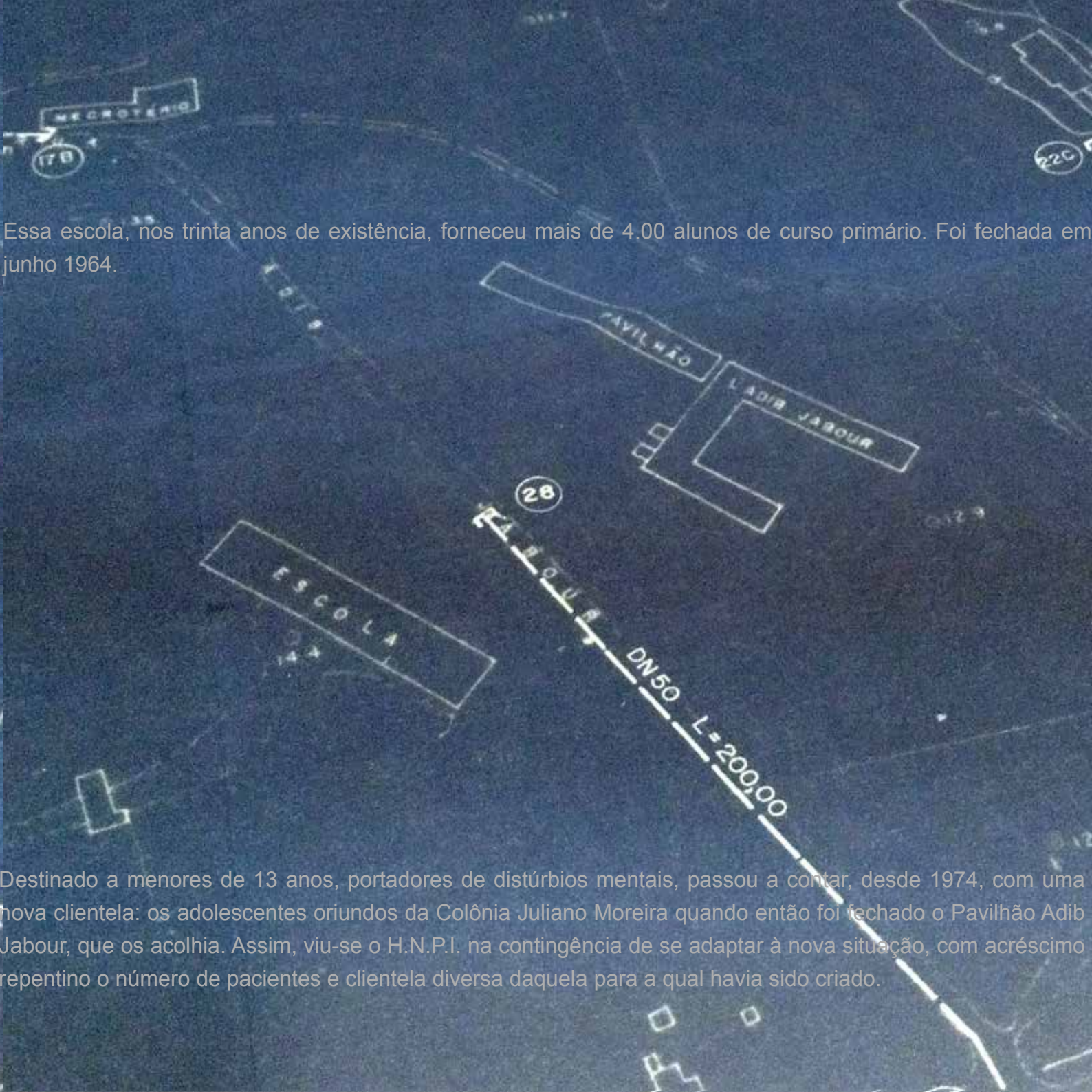
Com grandes preocupações sociais, Ulisses passou a estudar a cultura negra. Em 1934 foi realizado o 1º Congresso de Estudos Afro-Brasileiros realizado no Recife. O Congresso foi visto com grandes reservas pelas autoridades policiais, que encaravam essas manifestações culturais como rebeliões. Em 1935 Ulisses Pernambucano foi preso, acusado de ser comunista, passou 60 dias na Casa de Detenção do Recife.



Duas festas eram proporcionadas anualmente aos servidores e aos enfermos, 13 de junho (antonina), e no Natal, cuja ceia era oferecida aos servidores na noite do dia 24 e aos doentes no dia 25 de dezembro. Êsses dois dias proporcionavam aos infelizes internados alguma alegria, na imensa tristeza em que viviam com os seus sofrimentos, por lhes faltar a assistência dos entes queridos.

Não existem mais os altos muros circundando as Colônias e as janelas, apesar de seguras e fortes, não apresentam o desagradável gradeado.

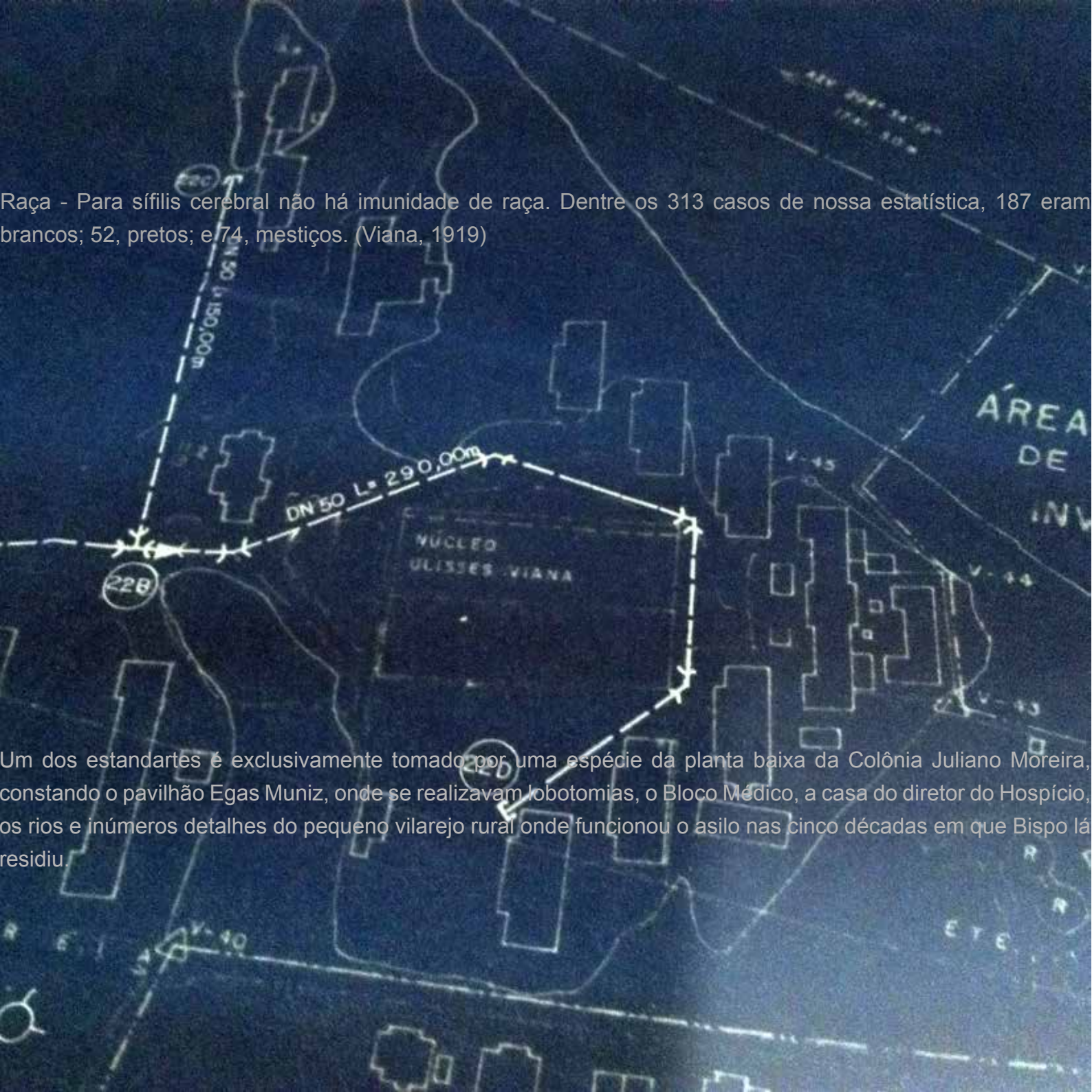




Essa escola, nos trinta anos de existência, forneceu mais de 4.00 alunos de curso primário. Foi fechada em junho 1964.

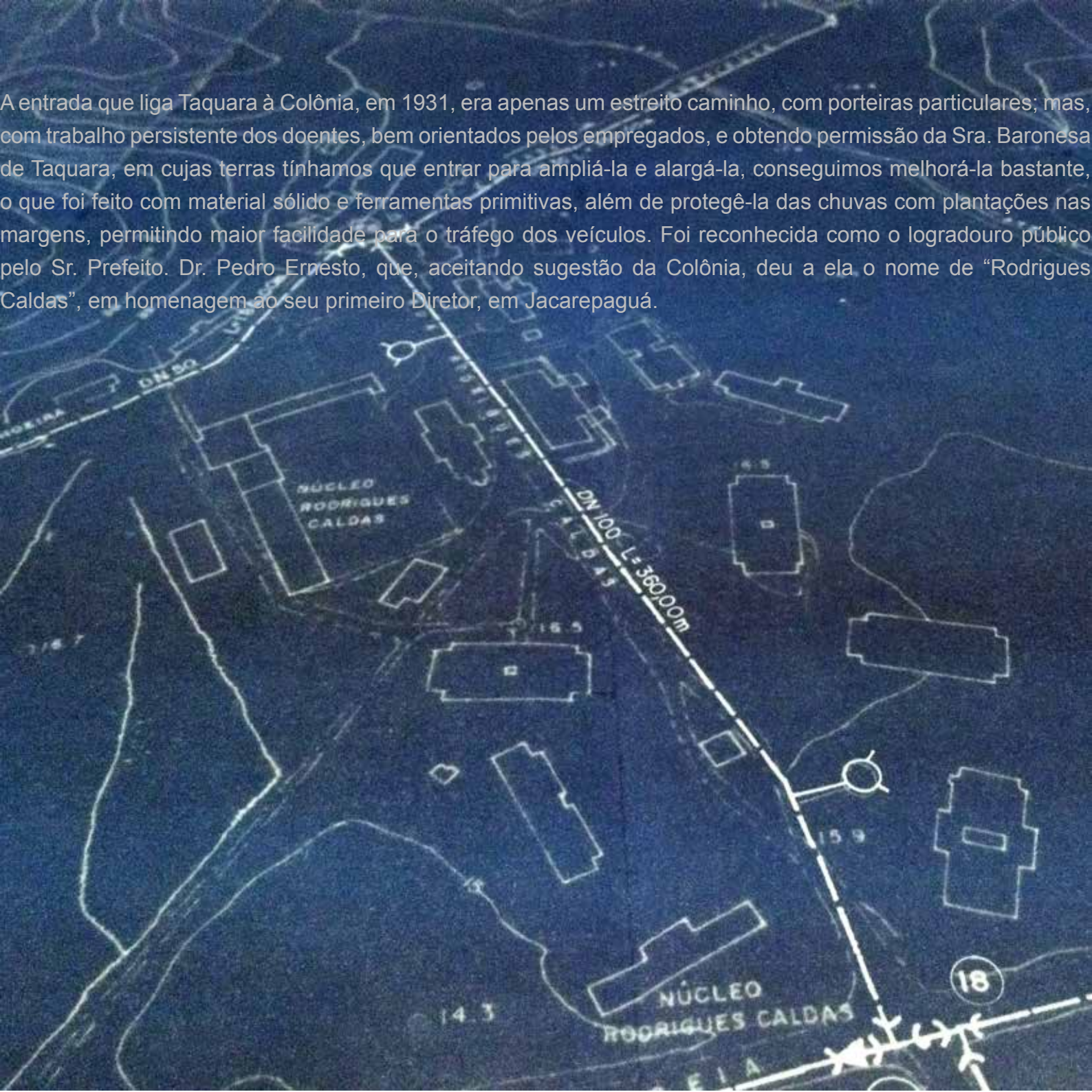
Destinado a menores de 13 anos, portadores de distúrbios mentais, passou a contar, desde 1974, com uma nova clientela: os adolescentes oriundos da Colônia Juliano Moreira quando então foi fechado o Pavilhão Adib Jabour, que os acolhia. Assim, viu-se o H.N.P.I. na contingência de se adaptar à nova situação, com acréscimo repentino o número de pacientes e clientela diversa daquela para a qual havia sido criado.

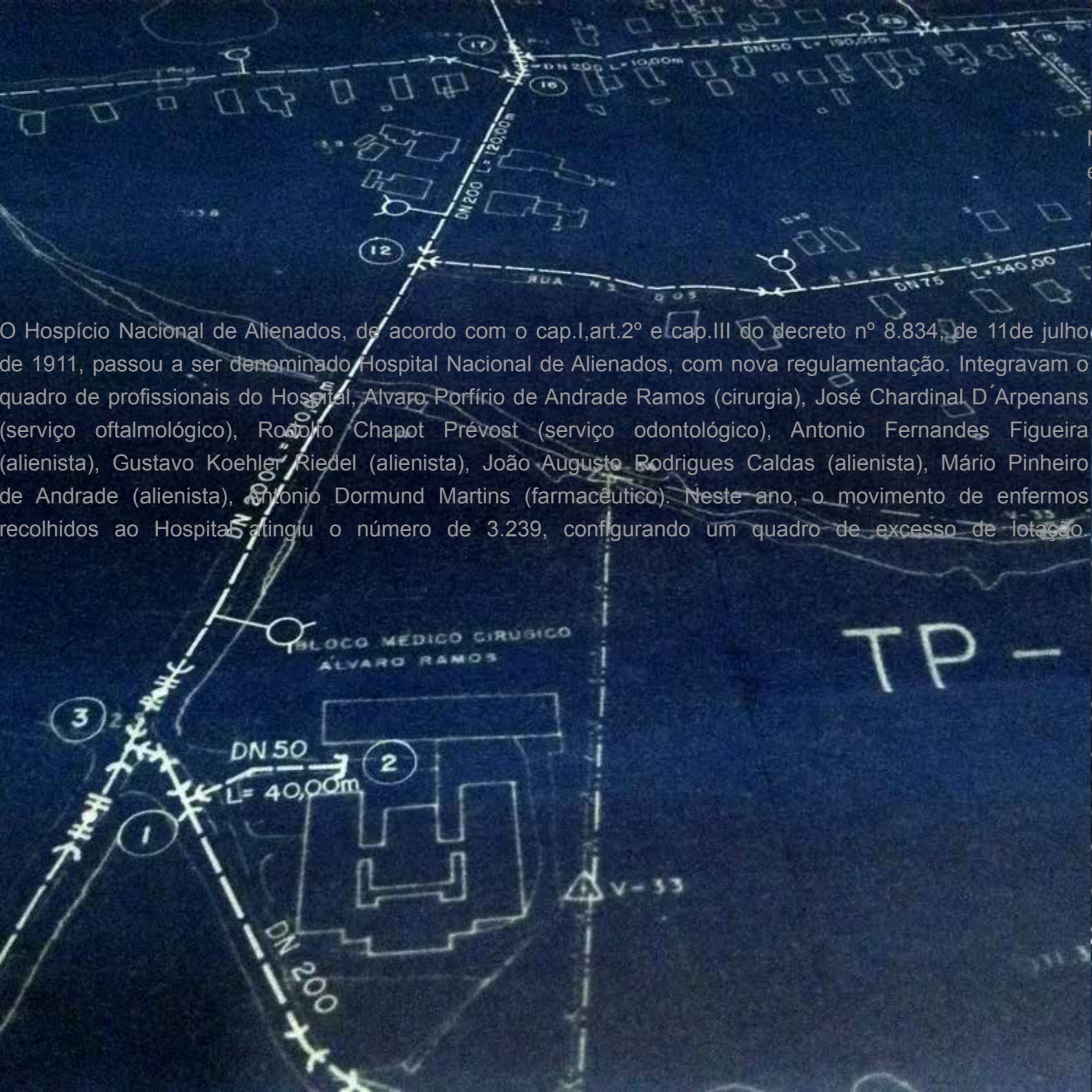
Raça - Para sífilis cerebral não há imunidade de raça. Dentre os 313 casos de nossa estatística, 187 eram brancos; 52, pretos; e 74, mestiços. (Viana, 1919)



Um dos estandartes é exclusivamente tomado por uma espécie da planta baixa da Colônia Juliano Moreira, constando o pavilhão Egas Muniz, onde se realizavam lobotomias, o Bloco Médico, a casa do diretor do Hospício, os rios e inúmeros detalhes do pequeno vilarejo rural onde funcionou o asilo nas cinco décadas em que Bispo lá residiu.

A entrada que liga Taquara à Colônia, em 1931, era apenas um estreito caminho, com porteiras particulares; mas, com trabalho persistente dos doentes, bem orientados pelos empregados, e obtendo permissão da Sra. Baronesa de Taquara, em cujas terras tínhamos que entrar para ampliá-la e alargá-la, conseguimos melhorá-la bastante, o que foi feito com material sólido e ferramentas primitivas, além de protegê-la das chuvas com plantações nas margens, permitindo maior facilidade para o tráfego dos veículos. Foi reconhecida como o logradouro público pelo Sr. Prefeito. Dr. Pedro Ernesto, que, aceitando sugestão da Colônia, deu a ela o nome de “Rodrigues Caldas”, em homenagem ao seu primeiro Diretor, em Jacarepaguá.



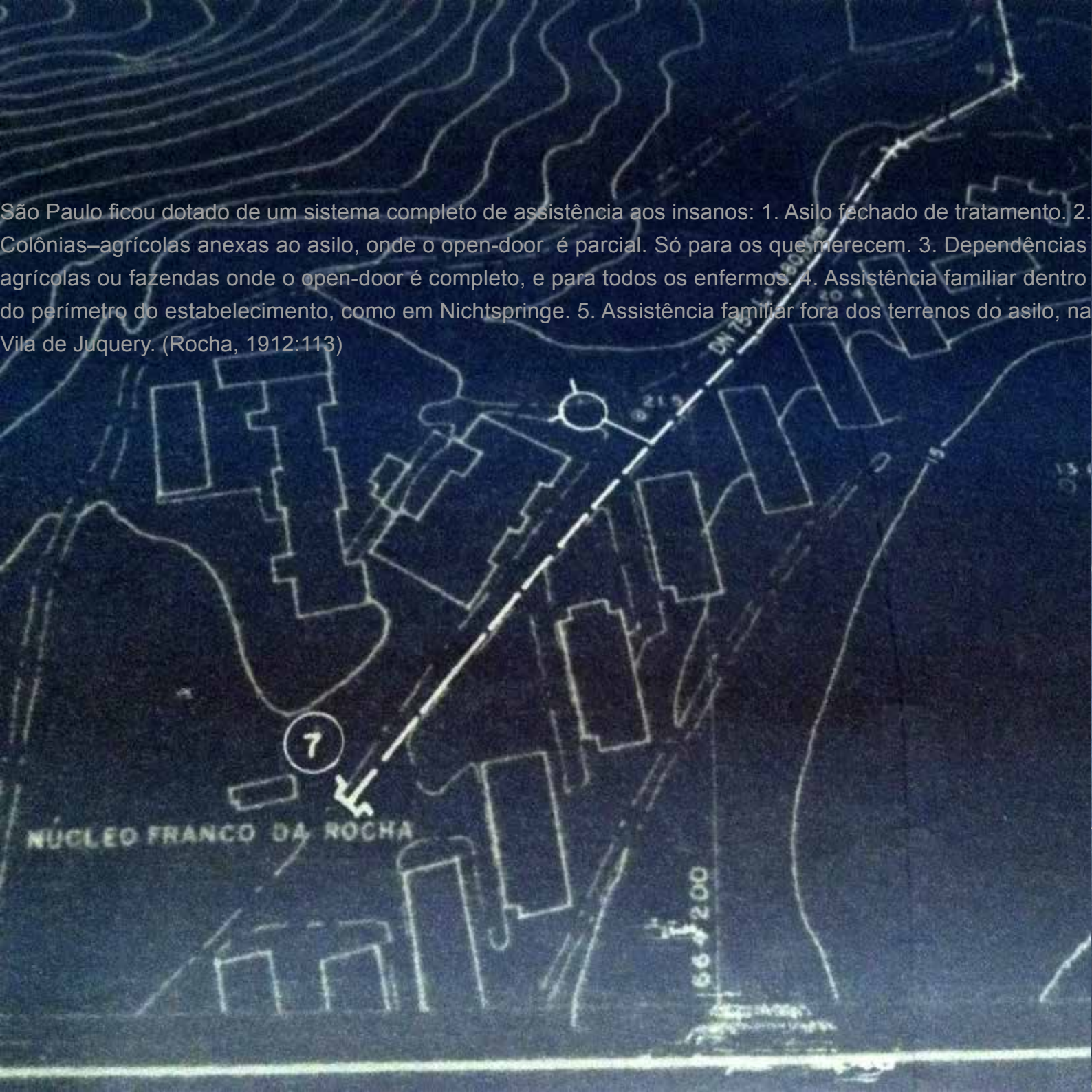


O Hospício Nacional de Alienados, de acordo com o cap.I,art.2º e cap.III do decreto nº 8.834, de 11de julho de 1911, passou a ser denominado Hospital Nacional de Alienados, com nova regulamentação. Integravam o quadro de profissionais do Hospital, Alvaro Porfírio de Andrade Ramos (cirurgia), José Chardinal D´Arpenans (serviço oftalmológico), Rodolfo Chapot Prévost (serviço odontológico), Antonio Fernandes Figueira (alienista), Gustavo Koehler Riedel (alienista), João Augusto Rodrigues Caldas (alienista), Mário Pinheiro de Andrade (alienista), Antonio Dormund Martins (farmacêutico). Neste ano, o movimento de enfermos recolhidos ao Hospital atingiu o número de 3.239, configurando um quadro de excesso de lotação.

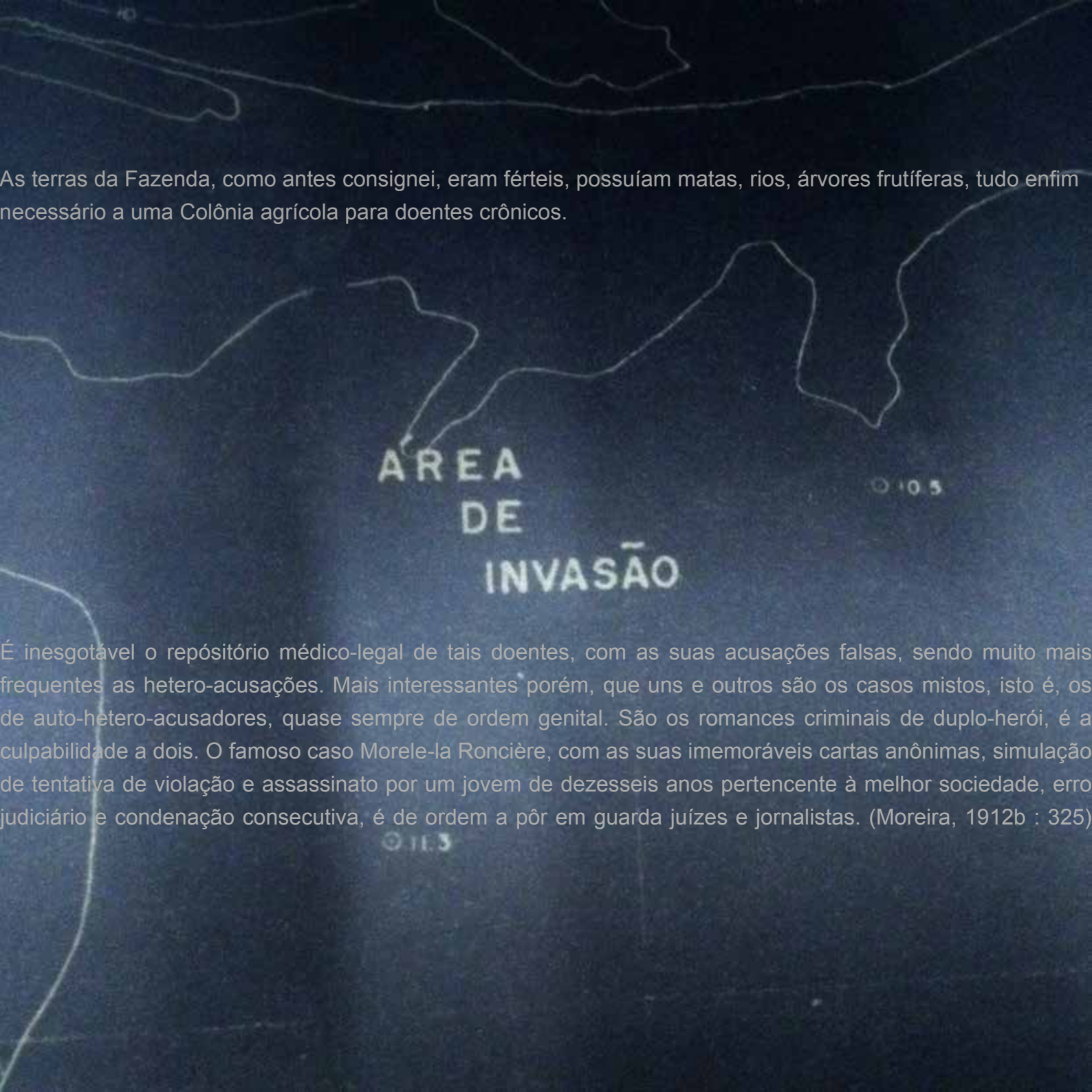
No dia 1 de fevereiro de 1934, Nazareth fugiu do manicômio. Seu corpo só foi encontrado três dias depois, em estado de decomposição, flutuando nas águas da represa que abastecia a Colônia.

No dia 1º de fevereiro de 1934, Nazareth se perdeu nas matas de Jacarepaguá. Três dias depois, foi encontrado morto próximo à Cachoeira dos Ciganos.

São Paulo ficou dotado de um sistema completo de assistência aos insanos: 1. Asilo fechado de tratamento. 2. Colônias–agrícolas anexas ao asilo, onde o open-door é parcial. Só para os que merecem. 3. Dependências agrícolas ou fazendas onde o open-door é completo, e para todos os enfermos. 4. Assistência familiar dentro do perímetro do estabelecimento, como em Nichtspringe. 5. Assistência familiar fora dos terrenos do asilo, na Vila de Juquery. (Rocha, 1912:113)



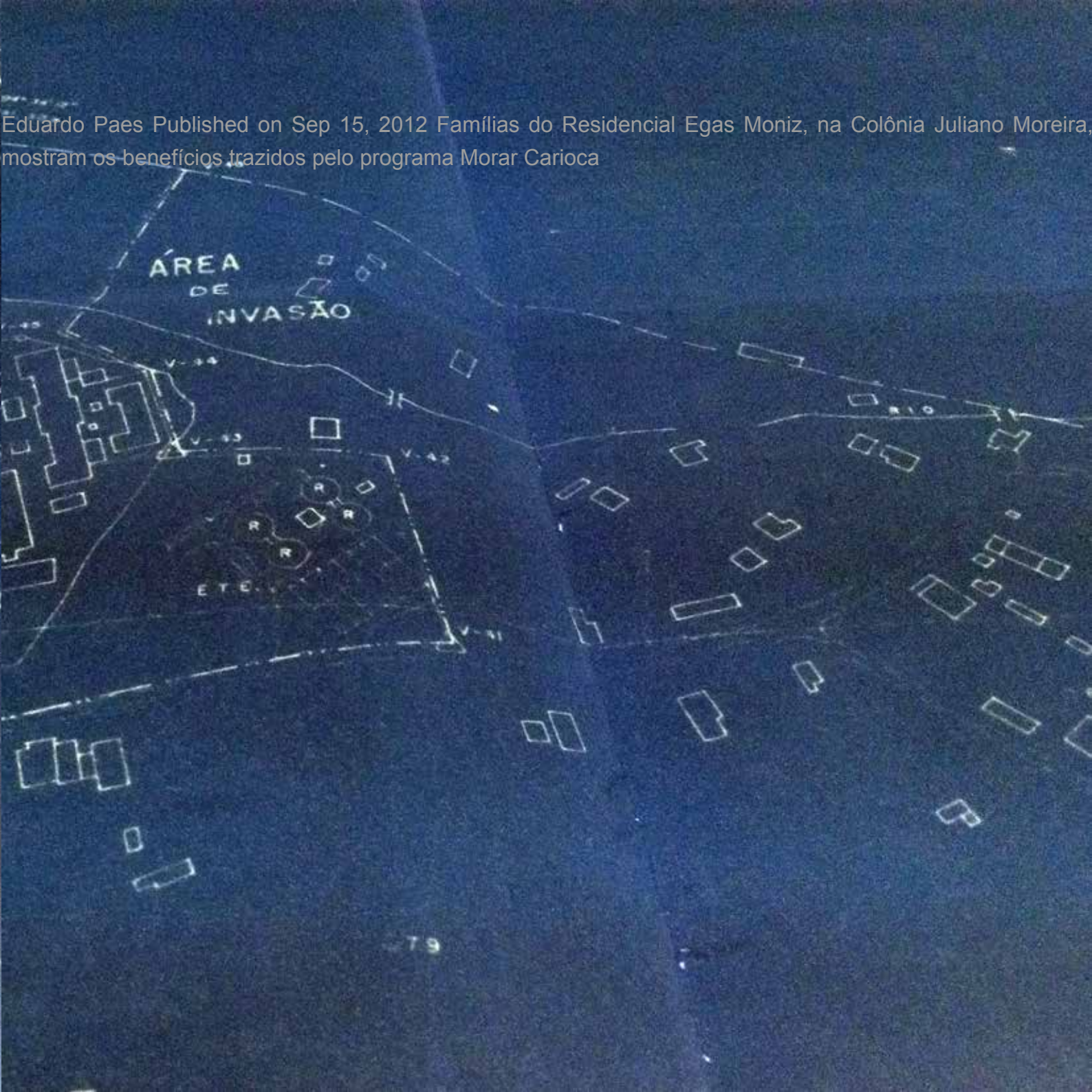
As terras da Fazenda, como antes consignei, eram férteis, possuíam matas, rios, árvores frutíferas, tudo enfim necessário a uma Colônia agrícola para doentes crônicos.



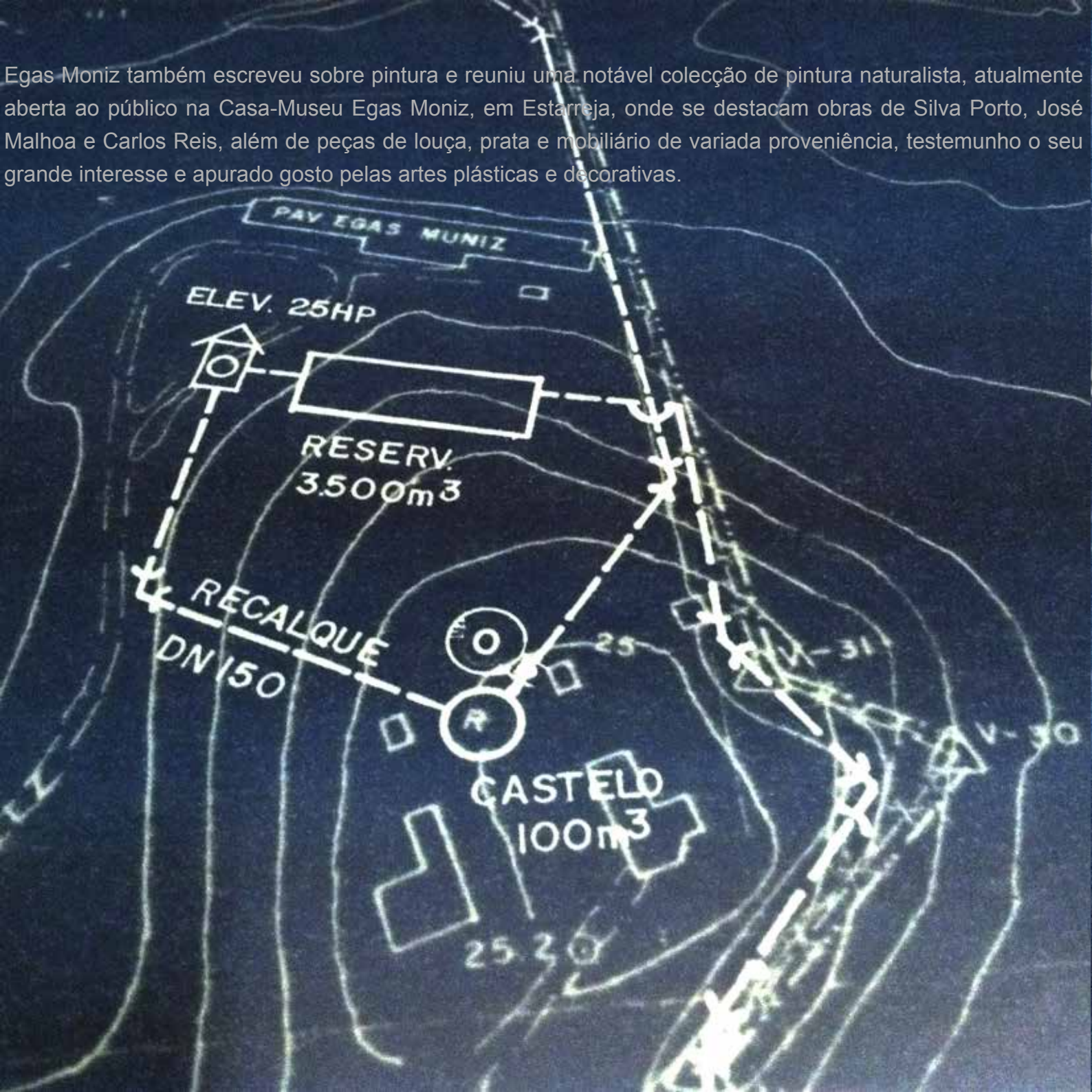
É inesgotável o repósitório médico-legal de tais doentes, com as suas acusações falsas, sendo muito mais frequentes as hetero-acusações. Mais interessantes porém, que uns e outros são os casos mistos, isto é, os de auto-hetero-acusadores, quase sempre de ordem genital. São os romances criminais de duplo-herói, é a culpabilidade a dois. O famoso caso Morele-la Roncière, com as suas imemoráveis cartas anônimas, simulação de tentativa de violação e assassinato por um jovem de dezesseis anos pertencente à melhor sociedade, erro judiciário e condenação consecutiva, é de ordem a pôr em guarda juízes e jornalistas. (Moreira, 1912b : 325)

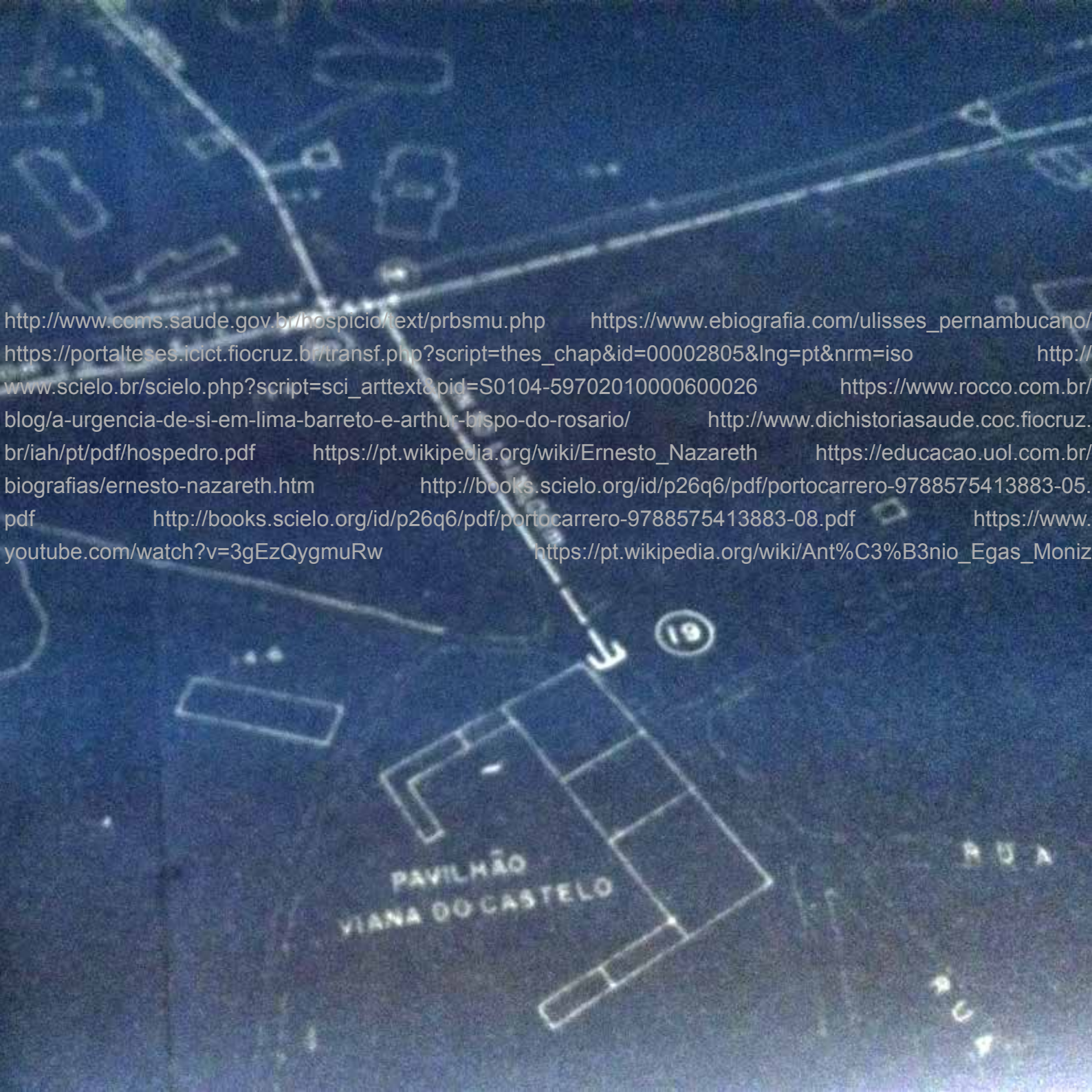
Devido à associação que frequentemente era feita entre a lobotomia e o inventor da leucotomia pré-frontal, familiares de pacientes que sofreram aquela intervenção cirúrgica exigiram que fosse anulada a atribuição do Prémio Nobel feita a António Egas Moniz.

Eduardo Paes Published on Sep 15, 2012 Famílias do Residencial Egas Moniz, na Colônia Juliano Moreira, mostram os benefícios trazidos pelo programa Morar Carioca



Egas Moniz também escreveu sobre pintura e reuniu uma notável colecção de pintura naturalista, atualmente aberta ao público na Casa-Museu Egas Moniz, em Estarreja, onde se destacam obras de Silva Porto, José Malhoa e Carlos Reis, além de peças de louça, prata e mobiliário de variada proveniência, testemunho o seu grande interesse e apurado gosto pelas artes plásticas e decorativas.





http://www.ccms.saude.gov.br/hospicio/text/prbsmu.php https://www.ebiografia.com/ulisses_pernambucano/ https://portalteses.icict.fiocruz.br/transf.php?script=thes_chap&id=00002805&lng=pt&nrm=iso http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702010000600026 https://www.rocco.com.br/blog/a-urgencia-de-si-em-lima-barreto-e-arthur-bispo-do-rosario/ http://www.dichistoriasaude.coc.fiocruz.br/iah/pt/pdf/hospedro.pdf https://pt.wikipedia.org/wiki/Ernesto_Nazareth https://educacao.uol.com.br/biografias/ernesto-nazareth.htm http://books.scielo.org/id/p26q6/pdf/portocarrero-9788575413883-05.pdf http://books.scielo.org/id/p26q6/pdf/portocarrero-9788575413883-08.pdf https://www.youtube.com/watch?v=3gEzQygmuRw https://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B3nio_Egas_Moniz

artigos

O labirinto da escuta

The Listening Labyrinth

El labirinto de la escucha

Caroline Alciones de Oliveira Leite *

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1931.157-178

RESUMO: Esta pesquisa investiga a obra *Liverbeatlespool* (2004) do artista Cildo Meireles, buscando compreender a relação entre som e imagens a partir do artista e teórico Rodolfo Caesar. A percepção da obra de arte e de suas sonoridades se apresenta como preponderante para esta pesquisa. Para tanto, recorremos a algumas formulações do filósofo Maurice Merleau-Ponty em sua coletânea *Conversas* e em seu livro *A Prosa do Mundo*. A partir da instalação da obra em *loop*, investigamos a repetição com o suporte das ideias do filósofo brasileiro Hilan Bensusan e de algumas questões propostas por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Por fim, cabe observar que a própria escrita desta pesquisa guarda, em alguma medida, movimentos de repetição, buscando aprofundar, em cada linha, a escuta das imagens de *Liverbeatlespool*.

PALAVRAS-CHAVE: *Liverbeatlespool*; Cildo Meireles; imagens; som; repetição

* Caroline Alciones de Oliveira Leite é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ, na linha de pesquisa História e Teoria da Arte. É mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA) da Universidade Federal Fluminense, Niterói. E-mail: alcionesdol@gmail.com

ABSTRACT: This research investigates the piece *Liverbeatlespool* (2004) by the artist Cildo Meireles, seeking to understand the relation between sound and images according to ideas by the artist and theorist Rodolfo Caesar. The perception of the work of art and its sonorities presents itself as preponderant for this research. For this reason, we have recourse to some formulations of the philosopher Maurice Merleau-Ponty in his collection *Conversas* and in his book *The Prose of the World*. From the installation of the work through a loop, we investigate the repetition with the support of the ideas by the Brazilian philosopher Hilan Bensusan and some questions proposed by Gilles Deleuze and Felix Guattari. Finally, it should be noted that the very writing of this research keeps, to some extent, movements of repetition, seeking to deepen, in each line, the listening of the images of *Liverbeatlespool*.

KEYWORDS: *Liverbeatlespool*; Cildo Meireles; images; sound; repetition

RESUMEN: Esta investigación trata de la obra *Liverbeatlespool* (2004) de autoría del artista Cildo Meireles, buscando comprender la relación entre sonido e imágenes a partir del artista y teórico Rodolfo Caesar. La percepción de la obra de arte y de sus sonoridades se presenta como preponderante para esta investigación. Para tanto, recurrimos a algunas formulaciones del filósofo Maurice Merleau-Ponty en su colección *Conversaciones* y en su libro *La Prosa del Mundo*. A partir de la instalación de la obra a través de un bucle, investigamos la repetición con el soporte de las ideas del filósofo brasileño Hilan Bensusan y de algunas cuestiones propuestas por Gilles Deleuze y Félix Guattari. Por último, cabe observar que la propia escritura de esta investigación guarda, en alguna medida, movimientos de repetición, buscando profundizar, en cada línea, la escucha de las imágenes de *Liverbeatlespool*.

PALABRAS CLAVE: *Liverbeatlespool*; Cildo Meireles; imágenes; sonido; repetición

Recebido: 21/3/2018; Aprovado: 14/4/2018

Como citar: LEITE, Caroline A. O. O labirinto da escuta. *Poiésis*, Niterói, v. 19, n. 31, p. 157-178, jan./jun. 2018.
doi: http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1931.157-178

O labirinto da escuta

***Hey Jude*, *Don't be afraid*[1]**

Convidado para participar da Bienal de Liverpool (2004), Cildo Meireles constatou o quanto a cidade localizada ao noroeste da Inglaterra o remetia, contundentemente, a uma das bandas mais famosas do mundo – *The Beatles* – formada em 1960. O artista pensou, inicialmente, em mixar e sobrepor todas as músicas gravadas pelo grupo britânico, compondo uma espécie de sólido. O aglomerado de músicas seria reproduzido em alto-falantes direcionados para a rua e fixados a parapeitos de janelas do segundo andar de prédios na região da rua Penny Lane e do orfanato Strawberry Field, localidades com as quais a banda possuía relação e em uma referência ao procedimento análogo que, segundo o artista, teria sido empregado por porto-riquenhos no Lower East Side (Manhattan) – memória do período em que Cildo Meireles morou em Nova York.

A obra, no entanto, ganharia outro formato a partir de restrições legais quanto aos direitos de reprodução das músicas dos *Beatles*, propriedade de Michael Jackson à época. As negociações possíveis permitiram a utilização das músicas do disco *The Beatles One*, lançado em novembro de 2000 com vinte e sete canções do grupo, tendo alcançado o topo dos discos mais vendidos no mundo. A mixagem, feita a partir da parceria entre Cildo Meireles e seu filho Pedro Ariel, teve como fio condutor *Hey Jude*[2], a música mais longa do disco, com 7 minutos e 11 segundos; a mixagem recebeu trechos de outras músicas incluídas no disco, da mais longa a mais curta, utilizando um *software backword* que permitia que duas músicas tocassem ao mesmo tempo e em sentidos inversos ou de forma linear e alternadas. (MEIRELES, 2009) A instalação da obra também precisou ser repensada, pois o desejo inicial do artista de espalhar sua obra pela cidade também esbarrou em questões legais que encareceriam e inviabilizariam a obra.

O artista, no entanto, encontrou uma forma de driblar as dificuldades para espalhar sua obra por Liverpool. No contexto da exposição *Cildo Meireles, Geografia do Brasil*, inaugurada em dezembro de 2001 no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, em Recife, Cildo Meireles tivera contato com bicicletas que possuíam alto-falantes acoplados e que circulavam pela cidade – a lembrança se transformou em estratégia para viabilizar sua obra em Liverpool. Um jovem artista, estudante recém-graduado, andaria com uma bicicleta com um alto-falante instalado que reproduziria *Liverbeatlespool* (2004) pela cidade de Liverpool, enquanto na Tate Liverpool, um dos espaços que acolhia a Bienal, havia um *headphone* através do qual era possível escutar a obra de Cildo Meireles. Tanto na Tate quanto na bicicleta o som tocava em *looping*. O título da obra também parece ter passado por um processo de mixagem, sendo o nome do grupo *Beatles* incrustado no meio do nome da cidade, operação que refletia a relação que o artista fazia, e que possivelmente muitos fazem, da cidade com o grupo britânico.

As imagens da obra de Cildo Meireles na Bienal de Liverpool contrastam, porém, com sua reedição treze anos mais tarde, no contexto da exposição *Lugares do Delírio* realizada no Museu de Arte do Rio (MAR)[3], em fevereiro de 2017. Na cidade do Rio de Janeiro, o *Dj*

Stylus Baratona, um senhor que costuma circular pela Zona Portuária da cidade com um veículo adaptado – uma espécie de triciclo, com tanque de motocicleta e sistema de alto-falantes – veiculando anúncios de serviços, levou em sua garupa *Liverbeatlespool* pela região, fizesse chuva ou sol, naqueles meses de final de verão. Dentro do MAR, outras obras de Cildo Meireles foram instaladas em um ambiente escurecido onde havia projeção de imagens da série de *42 fotografias São Cottolengo*, cédulas do projeto *Zero Real* (2013), ao lado de obras de videoinstalação e de instalação sonora de quatro artistas – Marc Pataut, Dudu Mafra, Mauricio Dias e Walter Riedweg.

Enquanto na Tate Liverpool, era possível escutar a obra somente em pé, já que não havia cadeiras, na exposição curada por Tania Rivera, ao contrário, o *headphone* foi pendurado a uma parede na qual havia uma cadeira que aguardava, discretamente, aqueles que quisessem conhecer *Liverbeatlespool*. A escuta da obra naquela instalação dificilmente se daria a partir do início exato da banda sonora; no entanto, a surpresa se daria quando, ao sentar na cadeira e colocar o aparelho nos ouvidos em uma espécie de isolamento do mundo, o visitante ouvisse o som dos *Beatles* preparado por Cildo Meireles e anunciado no título da obra, e mais: o som de outra obra do artista – *Sal sem Carne* (1975). Uma surpresa escondida, marcando um ponto de partida ou de chegada, quebrando a sequência de dez *loops* de *Liverbeatlespool* e conferindo um elemento a mais à sedução promovida pela repetição, pela escuta em *loop.* Finalmente, *Hey Jude* começava a tocar, apenas em um dos lados do *headphone*; enquanto a música familiar domina um dos ouvidos, no outro o som mixado começa a se apresentar, em um primeiro momento em um volume baixo, quase tímido, nos induzindo a seguir os comandos da canção: "Hey Jude, don't make it bad / Take a sad song and make it better / Remember to let her into your heart / Then you can start to make it better". (Paul McCartney, 1968) Cildo Meireles se apropriou da canção que tentava alegrar Julian Lennon (e sua mãe Cynthia) diante da separação de John Lennon e a transformou em outra obra de arte; também nós somos convidados-seduzidos a pegar a canção e a embarcar na obra e em sua repetição.

Como em uma espécie de hipnose, parece haver uma sugestão para que os olhos se cerrem e os ouvidos possam ser aguçados para a mixagem que se sobrepõe à canção, tomando conta do espaço, não o expositivo, mas aquele pequeno e ao mesmo tempo infinito espaço que se abre entre um fone e outro do *headphone*, nos induzindo a olhar para dentro e a buscar o som dentro de nós. A canção dos *Beatles* se arrefece em meio ao turbilhão da mixagem que, cada vez mais, se apossa do espaço até que, da música, passamos a ter como referencial apenas as batidas do pandeiro meia-lua, como se estivéssemos em alto mar, no meio da noite e, vez por outra, um farol nos sinalizasse que há ali, um porto, o fio de Ariadne que nos guiará pelo labirinto – *Hey Jude, Don't be afraid*.

Sem que necessariamente se cante em conjunto com a obra, tarefa que talvez não seja possível, *Hey Jude* na obra de Cildo Meireles remete à importância do ato de cantarolar no escuro para a criança, algo observado pelo filósofo Gilles Deleuze como forma de tranquilizar e de estabelecer algum início de ordem no caos. A canção no escuro possibilita que a criança se situe no mundo, no caos do escuro, conferindo certa tranquilidade ante um território que se constrói a partir da própria voz ou daqueles que a ninam. Talvez aí tenhamos a primeira noção de caos e de território seguro, de caos e de lar, entre os ouvidos e a escuta da própria voz, entre os ouvidos e a escuta daqueles que formam nos braços o laço que embala o lar, a noção de porto-seguro ante o mundo que se abre ao fechar os olhos e no qual somente há o sujeito, ainda que recém-chegado ao mundo.

Liverbeatlespool (Fig. 1, 2, 3 e 4) instaura um idioma estranho que não conseguimos identificar, uma espécie de som do universo, do mundo, um som que está dentro de nós, em nossa cabeça, pescando ou resgatando imagens distintas, como a do emaranhado linguístico da escuta de uma língua estranha e completamente desconhecida, como os cantos gregorianos para quem não fala grego, como o som dos antigos aparelhos de ultrassom investigando um bebê, ou mesmo os sons daquele mundo projetado por Stanley Kubrick em *2001: A Space Odissey*.

Fig. 1 - Cildo Meireles, *Liverbeatlespool*, 2004.
(Fonte: Catálogo da exposição *Cildo Meireles*, 2013)

Fig. 2 - Cildo Meireles, *Liverbeatlespool*, 2004.
(Fonte: Catálogo da exposição *Cildo Meireles: Installations*, 2014)

Fig. 3 - Cildo Meireles, *Liverbeatlespool*, 2004.
Exposição *Lugares do Delírio*, no Museu de Arte do Rio (MAR)
(Fonte: Arquivos da autora, 2017)

Fig. 4 - Cildo Meireles, *Liverbeatlespool*, 2004.
Exposição *Lugares do Delírio*, no Museu de Arte do Rio (MAR)
(Fonte: Arquivos da autora, 2017)

Nah, nah, nah, nah nah nah, nah nah nah, hey Jude

Há, ainda, o aspecto da inversão da música em *Liverbeatlespool* observado pela psicanalista e ensaísta Tania Rivera, em seu livro *O Avesso do Imaginário*, ao contar que, durante sua estada em Nova York, Cildo Meireles conheceu Andy Hosey, um matemático e músico que teria passado longos anos em uma instituição psiquiátrica e que teria contado ao artista sobre a existência de músicas eruditas de altíssima qualidade, como algumas de Beethoven, que conservariam "uma estrutura espelhada, de tal modo que se poderia, ao atingir o meio da peça, tocá-la ao contrário." (RIVERA, 2013, p. 358) A autora observava neste fato a existência de uma estrutura topológica da música que teria conduzido Cildo Meireles à sua ideia de inversão/espelhamento em *Liverbeatlespool*. A questão topológica parecia se manifestar também na decisão por inundar o espaço urbano – de Liverpool, que possui uma zona portuária importante em sua história e, anos adiante, da Zona Portuária do Rio de Janeiro – e o espaço interno dos ouvidos que ousaram se encontrar com a banda sonora produzida pelo artista em parceria com seu filho.

A proposta de Cildo Meireles de trabalhar com certo espelhamento não se localiza na esfera da objetividade, de uma inversão pura da imagem em uma superfície que a carregue, como no filme fotográfico que revela uma imagem invertida, no espelho que ilusiona o reflexo sobre o aço ou como o fonógrafo capaz de gravar e reproduzir o som. O procedimento empregado por Cildo Meireles em *Liverbeatlespool* se assemelha à observação do narrador de *O Espelho*[4] que se dá conta, a partir de sua figura invertida, que sua feição seria constituída pela sobreposição de uma série de máscaras a espelhar animais e elementos hereditários, espécie de lastro evolutivo de avós e pais que, ao fim e ao cabo, juntas compunham aquela estranha imagem que o personagem-narrador, no espelho do banheiro de um prédio público, mirava, estranhava, não reconhecia e se punha a desconstruir. Em *Liverbeatlespool*, o artista brincou com noções de identificação e de estranhamento, ao valer-se de músicas conhecidas ao redor do mundo de uma forma que as tornasse indiscerníveis ao mesmo tempo em que uma matriz era conservada – *Hey Jude*. Não há mais a canção original, mas a sobreposição de *singles* dos *Beatles* que se espalharam pelo mundo.

Não há o original porque a canção tocada através do suporte – o disco, a fita ou o DVD – é sempre a reprodução, uma espécie de cópia sem o original. Afinal, o que seria o original de um disco, fita ou CD? A aura do objeto de arte a respeito da qual Walter Benjamin discorreu se esvanece quando a música é fixada em um suporte, estabelecendo proximidade entre o sujeito e a obra quando "o coro, [que] executa numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto" a partir da técnica que "permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, [e que] atualiza o objeto reproduzido." (BENJAMIN, 1987 p. 168-169) As formulações de Benjamin nos remetem à reflexão do teórico e artista Rodolfo Caesar de que

> é a isso que se resume a imagem refletida de Narciso: uma cópia sem o original: exatamente conforme a noção proposta por Mario Perniola para designar a imagem produzida pelos meios de comunicação de massa: "não possui original – trata-se de uma construção artificial que não possui protótipo". Narciso precisou só de uma superfície espelhada para constituir sua imagem. Bastou-lhe uma água parada para que se desdobrasse em *loops* repetindo algo que era *cópia em estado original*. (CAESAR, 2012, p. 43)

Cildo Meireles se apropria dos *singles* mais tocados dos rapazes de Liverpool e faz uma colagem que dialoga diretamente com a ideia que ecoa em sua mente quando escuta o nome da cidade britânica. Se para a ninfa Eco a repetição foi uma maldição que contribuiu para mantê-la distante de Narciso, para o artista representou uma forma de intensificar questões, de gravar sua obra no CD e de buscar seduzir o ouvinte a manter-se na obra.

A canção principal se espelha, por um lado, e aglutina-se com as outras canções, refletindo uma imagem possível da cidade. As músicas mais pedidas nas rádios do mundo e o disco que figura entre os mais vendidos evidenciam também uma repetição das canções da banda pelo mundo e no interior dos ouvidos de sujeitos que escutaram os *Beatles*, nos fazendo recordar a estratégia utilizada pelos gregos para se reconhecerem como gregos – conhecer os versos homéricos da Ilíada e da Odisseia. Para tal, "a repetição presente já nos poemas pré-homéricos serviria como procedimento de fixação na memória, esse suporte dinâmico ao alcance de quem tem a massa cinzenta necessária para o armazenamento, o processamento e a transmissão de 'imagens'". (CAESAR, 2012, p. 40)

De acordo com o filósofo brasileiro Hilan Bensusan, a repetição teria força não através de conexões necessárias, mas através de partes do mundo real a moldar outros mundos. Para o filósofo, ao invés de algo universal guiado por necessidades subjacentes, a repetição teria a capacidade de definir o mesmo padrão para coisas concretas a partir do contágio; assim, padrões locais em coisas concretas afetariam aquilo que se encontra ao redor, fazendo emergir uma universalidade a partir do contato. (BENSUSAN, 2016) Nestes termos, os padrões de repetição esculpiriam a mídia que se faz disponível, vulnerável à repetição, mesmo que essa mídia seja a própria expectativa humana;

> Os padrões são eles próprios escultores de qualquer meio que esteja aberto a eles – eles não são interferências abstratas, mas podem ser transmitidos de uma coisa concreta para outra. Um desses meios é a expectativa humana: somos gravados com o hábito de esperar algo se somos sensíveis ao que é repetido. (BENSUSAN, 2016, p. 165, tradução nossa)

Cildo Meireles esculpiu um condensado de canções dos *Beatles*, fundindo uma ideia de Liverpool às canções mais tocadas do grupo e, ao mesmo tempo, intrigando a expectativa de sujeitos de ouvir *Hey Jude*, fazendo com que a cada novo *loop* do condensado fosse possível perceber elementos novos, identificar trechos de músicas distintas ou, simplesmente, se deixar levar pelo todo.

A partir de Bensusan, podemos inferir que a universalidade residiria na repetição, uma vez que, enquanto não há a repetição de algo, esse algo é único, não sendo, portanto, universal. Mas a partir do momento em que padrões de repetição se instauram, a partir do momento em que características básicas se repetem, cria-se o cenário propício para o estabelecimento da universalidade. Talvez, neste sentido, a repetição das músicas dos *Beatles* tocadas, em várias partes do mundo, se configurasse como um dos meios ou estratégia que permitiu que a banda se tornasse mundialmente famosa – reconhecida. Em alguma medida, as músicas carregam algo em comum que parece bailar com a universalidade – o disparo de questões, sentimentos, sensações nos mais distintos sujeitos e um movimento que começa pelos ouvidos em direção a um mundo interior.

Bensusan resgata a noção de repetição nua e de repetição vestida de Gilles Deleuze, observando a impossibilidade de uma repetição restaurar o original, instaurar o expressamente igual. Neste sentido, a repetição vestida viria modulada por fatores inesperados e microvariações inevitáveis. (BENSUSAN, 2016) *Liverbeatlespool* parece refletir, portanto, as questões de uma repetição vestida: na medida em que o aglomerado sônico repete trechos de músicas, que já foram exaustivamente tocadas nas rádios, de forma extremamente adereçada, permitindo novas percepções de uma matriz primeira composta pelos *Beatles*. Também a repetição do aglomerado *Liverbeatlespool* se tornar vestida a cada vez que se tem a oportunidade de incorrer em sua escuta. A partir de um primeiro contato com a obra, os ouvidos podem se tornar mais atentos e partir em busca de novos elementos no aglomerado, uma repetição que pode induzir a cerrar os olhos na busca, inconsciente que seja, por aguçar a audição e poder escutar melhor as imagens sonoras que se desdobram e se desenrolam dentro do espaço aberto pelo cair das pálpebras ou, tão somente, no olhar para dentro. Talvez, neste sentido, Rodolfo Caesar tenha afirmado que a imagem sonora é uma forma de imagem mental, o que não significa visualizar algo através da escuta, mas de compreender que através da escuta formam-se imagens da mesma forma que é possível formar imagens a partir da visão.

Bensusan observa também que a repetição se dá no tempo, uma vez que para haver repetição é necessário que aquilo que se repete tenha sido criado em um momento anterior, permitindo, segundo Deleuze, que se compreenda o passado, o presente e o futuro em termos de repetição. (BENSUSAN, 2016) O passado preparou o momento presente e a repetição seria tanto o que vem se repetindo como o que foi ensaiado,

> O presente é o que repete. É moldado pelo passado. O presente é o momento de ressonância; é quando as expectativas são postas para trabalhar e quando repetições passadas conferem ritmo ao que está por vir. O presente é o repetidor: o que traz o que foi ensaiado para atuar. Finalmente, o futuro é o repetido – o que pode ser previsto é o que esteve presente em repetições passadas. O futuro aparece como o que se repete, o que é programado pelo hábito, o que é induzido. Não há futuro sem indução. (BENSUSAN, 2016, p. 166, tradução nossa)

Talvez haja, ainda, outra instância de repetição, uma na qual o processo de criação de Cildo Meireles pode ser compreendido como o instante do presente, aquele em que o artista permite que memórias e questões recorrentes finalmente passem a se apresentar sob a perspectiva da arte. O futuro dessas repetições se encarregaria de materializar a obra de arte, um resultado da representação de questões do passado no presente. Não seria, portanto, uma repetição sob a perspectiva do igual, do semelhante, não se trataria de uma repetição nua; mas antes, de repetições vestidas pelos adereços do tempo que permitem que o artista depure questões, tome decisões a partir daquilo que, repetidamente, toma conta de seus pensamentos e que o afetam.

A obra de Cildo Meireles evidencia algo discutido pelo artista e teórico Giuliano Obici, para quem a repetição pode ser compreendida como

> uma estratégia de tornar o *código* durável. Daí sua presença no espaço, ponto de ligação entre o espaço e o tempo. O que permanece, marca e delimita um espaço, que as características do som, assim como as espaciais, pressupõem. A persistência de um *código* sonoro seria uma forma de "devir espaço" do tempo. (OBICI, 2008, p. 65)

Cildo Meireles empregou em sua obra algo que se mantém no tempo, fazendo reverberar a repetição de músicas dos *Beatles* de forma singular e valendo-se deste mecanismo dentro do aglomerado, mas também a partir da repetição em *loop* proposta tanto para a bicicleta quanto para o *headphone*. Uma repetição que comove os ouvidos através do impacto da obra cujo som "se faz 'interno', existindo em nossa consciência, a partir de quando o percebemos. Ele existe simultaneamente fora e dentro da consciência." (OBICI, 2008, p. 28) Estabelece-se, assim, um tempo próprio da obra a se autodeterminar a partir da disponibilidade de cada sujeito à escuta da obra.

Remember to let her under your skin

Liverbeatlespool funda dentro de si um espaço próprio de escuta. A obra que circula pela cidade deixa um rastro daquilo que seria a obra, dando mostras do que é, pitadas de obra

no tempo-espaço urbano, uma forma de seduzir e enfeitiçar ouvidos atentos e disponíveis a encontrar o aglomerado sônico no *headphone* instalado na Tate Liverpool ou no MAR; um encontro quase-improvável, mas disponível a acontecer. Fosse a partir da perseguição do som que circulou pela cidade e que, no caso da exposição no MAR, vez por outra aportava na entrada do museu; fosse em um encontro mais imediato com a obra a partir dos *headphones*, o fato é que *Liverbeatlespool* parece instaurar um tempo-espaço peculiar a badalar de acordo e em disponibilidade aos ouvidos que a ela se entregam.

O artista norte-americano Peter Halley, em seu texto *After Art*, observa que nos anos 1960 a gravação fonográfica se tornou uma das formas de arte mais populares. Através da gravação fonográfica, parecia se oferecer uma promessa de imortalidade, diante da qual, grandes estrelas da gravação pareciam acelerar o fim de suas vidas para passar à eternidade exclusiva dos discos. (1988) Neste sentido, o artista e teórico Rodolfo Caesar observa que para Jonathan Sterne

> o nascimento da gravação sonora teria oferecido um atrativo mortuário: a possibilidade de registrar vozes que pudessem ser escutadas depois que seus donos morressem. Menciona o caso de Nipper, o cão da publicidade da RCA Victor, ouvindo a voz de seu dono, possivelmente morto no caixão sobre o qual se apoiam o cão e seu gramofone. (CAESAR, 2012, p. 38)

Este bailar da arte com a morte encontra na gravação sonora a possibilidade de travessia entre mundos, de driblar o tempo e fazer ressuscitar um momento que já se foi através do som, ao estabelecer um pacto com Caronte, o barqueiro de Hades, que passa a trazer o som do mundo dos mortos, ganhando, por sua vez, a oportunidade de encontrar-se com a arte. O som gravado confere aos ouvidos a possibilidade de viajar no tempo através de sentimentos e de sensações por ele disparados.

Essa viagem no tempo, no entanto, somente parece possível a partir de processos de transdução, da passagem do som de um meio para o outro, viabilizando ao sujeito um encontro com a arte. A mixagem executada por Cildo Meireles e seu filho Ariel precisa encontrar os ouvidos, indo além da pele do sujeito. Daquele meio acústico que o som se instaura

entre o *headphone* e o ouvido é necessário o toque na pele, é necessário que a escuta se dê a partir do encontro entre som e ouvidos, de forma a viabilizar a decodificação do meio acústico para impulsos elétricos cerebrais que se decodificarão, novamente, nos mais abstratos sentimentos, pensamentos e sensações a partir de uma experiência que nos lance em nosso interior, gravando imagens sonoras em nós; o sujeito é, portanto, o disco à espera da fixação do som. Vale observar que no texto *Acerca do Ritornelo*, Deleuze e Guattari discorrem sobre a existência dos meios exterior, interior, intermediário e anexado,

> o vivo tem um meio exterior que remete aos materiais; um meio interior que remete aos elementos componentes e substâncias compostas; um meio intermediário que remete às membranas e limites; um meio anexado que remete às fontes de energia e às percepções-ações. Cada meio é codificado, definindo-se um código pela repetição periódica; mas cada código é um estado perpétuo de transcodificação ou de transdução. A transcodificação ou transdução é a maneira pela qual um meio serve de base para um outro ou, ao contrário, se estabelece sobre um outro, se dissipa ou se constitui no outro. (DELEUZE, GUATTARI, 2007, p. 118-119)

A obra de Cildo Meireles parece promover um convite a uma transcodificação ou transdução a partir do estabelecimento de meios que se dissipam e se constituem em um outro. De acordo com Bensusan, "a transdução em um cenário orientado pelo ritmo é o que conecta coisas concretas independentes – elas são expostas aos ritmos do fluxo de informações". (2016, p. 177, tradução nossa) Assim, talvez seja possível relacionar *Liverbeatlespool* com a transdução a partir de uma perspectiva alargada, uma na qual seja possível observar a passagem do som dos *headphones* para uma escuta interior e desta para as imagens sonoras que, assim, se constituem na percepção do sujeito sobre a obra de Cildo Meireles.

A propósito das sete conferências encomendadas ao filósofo francês Maurice Merleau-Ponty pela Rádio Nacional Francesa e transmitidas pela rede Programa Nacional de Radiodifusão Francesa (RDF) ao final de 1948, transformadas adiante na coletânea *Conversas*, o filósofo elaborou sobre o fato de corpo e espírito não serem partes constitutivas do homem; antes, o homem seria um espírito com um corpo, o que lhe permitiria alcançar a

verdade das coisas pelo fato de seu corpo ser cravado nas coisas. Assim, "o homem está investido nas coisas, e as coisas estão investidas nele." (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 24) A obra de Cildo Meireles se apossa do artista em seu ato de criação, podendo também se apossar do sujeito que com ela se relaciona, cravando-se no espírito que a reconhece e reverberando por veredas desconhecidas e impensáveis, uma vez que "a obra de arte é vista ou ouvida, e nenhuma definição, nenhuma análise ulterior, por mais preciosa que possa ser posteriormente e para fazer o inventário dessa experiência, conseguiria substituir a experiência perceptiva e direta que tive com relação a ela." (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 57)

Se para o filósofo francês "todo outro é um outro eu mesmo" (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 219), haveria, porém, um *eu* capaz de destituir a posição central, um *eu* descentrado, um *eu* capaz de inverter os papéis entre aquele que vê e aquilo que é visto. De repente, a coisa toma a propriedade de ver. O derramamento de *Liverbeatlespool* pelos ouvidos do sujeito se estabelece a partir de uma percepção da sonoridade da obra através da qual o descentramento do *eu* se torna possível a partir de um mergulho da coisa em si e de si na coisa. Trata-se de uma experiência individual e que, em alguma medida, parece se distanciar da elaboração de Merleau-Ponty sobre a relação que se estabelece com o outro e que confere ao sujeito, a partir de um espelhamento, os reflexos daquilo que o constitui. Do *headphone* para dentro, *Liverbeatlespool* pode promover um descentramento do *eu*, novamente, como o narrador do conto de Guimarães Rosa que, ao fixar com determinação seus olhos na figura que encontrava no espelho, descentrou-se a tal ponto que não via mais reflexo algum no espelho, nem mesmo de seus olhos, sendo necessário, aos poucos e com cautela, constituir, e não restituir, uma nova fisionomia, distante das máscaras de identificação com tantos outros.

A obra de Cildo Meireles parece suscitar um olhar para dentro e um descentramento do sujeito a partir de um engajamento com o mundo, algo possível a partir da escuta no contexto artístico. A artista e escritora Salomé Voegelin observa a escuta distante de um modo de recepção, localizando-a como um método de exploração, através do qual é pos-

sível caminhar sobre paisagens sonoras, e compreendendo a escuta como descoberta e não como recepção. A descoberta é, portanto, produtiva capaz de gerar fantasias – "entre meu ouvido e o objeto/fenômeno sonoro, eu nunca saberei sua verdade, mas posso tão somente inventá-lo, produzindo um conhecimento para mim." (VOEGELIN, 2010, p. 5, tradução nossa) A partir das sete conferências de Merleau-Ponty, Voegelin escreve *Listening to Noise and Silence,* ressaltando a proposta do filósofo francês, a respeito da pintura moderna, de se ver para além da expectativa intelectual de uma realidade representativa, propondo que a escuta de uma obra de arte deva acontecer da mesma forma – a partir do engajamento, da entrega do sujeito à escuta –, observando que o sentido fenomenológico de Merleau-Ponty "surge da sensação e não da racionalidade e transgride o coletivo através da construção de sentido individual." (2010, p. 11, tradução nossa)

Ao observar que o ato de escutar lança o sujeito no som, Voegelin reflete sobre uma relação na qual o objeto ou o fenômeno demandaria da escuta a cumplicidade e o compromisso. Porém, se por um lado a escuta de *Liverbeatlespool* pode se dar a partir do estabelecimento de uma cumplicidade e de um compromisso, instaurando-se uma escuta criativa, uma escuta em direção à sensação, libertando-se da racionalidade e em relação direta com o interior que se abre a partir da invasão do som derramado pelos ouvidos adentro, por outro lado, talvez essa escuta criativa possa se dar em outros termos. Talvez exista a possibilidade de uma escuta distraída ser tomada de tal forma por uma obra de arte que as noções de compromisso e engajamento não sejam necessariamente uma opção em se estabelecer um compromisso, mas uma impregnação que se instaura através da contundência daquilo que toma os ouvidos, independentemente do tempo de duração, e que pode continuar a reverberar no sujeito, mesmo após a retirada dos fones, como se a entrega do sujeito à escuta, o estabelecimento do compromisso, antes de ser uma escolha, fosse uma questão de vulnerabilidade e disponibilidade como Bensusan, em relação aos ritmos, compreende como *entrainment*[5],

> Porque os ritmos *entrain*, há pouco sentido em falar sobre ritmos intrínsecos. Os ciclos circadianos são *entrained* pela rotação da Terra, as marés são arrastadas pela lua, o ritmo menstrual de uma mulher é leva-

> do pelos ciclos de outras mulheres. O *entrainment* exibe características de um processo intensivo; trata-se de um processo de contágio indiferente aos agentes. É o que torna os ritmos intensivos: eles *entrain* aquilo que os rodeia de diferentes maneiras, dependendo da mídia em que a repetição ocorrerá. Ser *entrainable* é estar sujeito ao ritmo e são *entrainable* os componentes vibratórios da luz de laser, das reações químicas, das formações geológicas e dos ciclos orgânicos. (BENSUSAN, 2016, p. 168, tradução nossa)

Neste sentido, talvez seja possível observar, a partir de processos de *entrainment*, o estabelecimento de uma relação com a obra de arte através da escuta. Uma escuta cuja intensidade pode se sobrepor a supostas vontades a partir do contato e do contágio de algo que previamente já estivesse presente no sujeito, provocando seu engajamento com uma obra como a de Cildo Meireles. Através do *entrainment* o sujeito pode ser transportado para o espaço de percepção da obra.

Assim, *Liverbeatlespool* talvez demande um recuo ou, simplesmente, um movimento em direção à subjetividade, à possibilidade de existir, paradoxalmente, a partir de certo afastamento de si e de seu aglomerado sônico. E, desse recuo, se torna possível o emergir de novas questões, novas obras, novas percepções de mundo, e mesmo de um "ainda-nem-rosto – quase delineado, apenas – mal emergindo, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal..." (GUIMARÃES ROSA, 2005, p. 120)

So let it out and let it in

Em momentos nos quais a visualidade das artes parecem não dar conta de determinadas imagens, Cildo Meireles, em seus processos de distanciamento, recorre ao som como possibilidade de instaurar uma nova natureza de imagem, uma que não se fixa, mas que possui movimento, velocidade, que corre e escorre pelos ouvidos. Ao contrário de uma correlação entre imagem visual e som, *Liverbeatlespool* parece impor que o sujeito mergulhe em si, em sua subjetividade e em suas questões, sugerindo que a escuta pode ser uma possibilidade de existência tanto naquilo que diz respeito aos sujeitos quanto às artes.

A repetição na escuta de *Liverbeatlespool* não instaura o igual; antes, parece estabelecer um mesmo padrão através do contágio a afetar aqueles que têm os ouvidos tocados pela repetição disponíveis a se contaminar, aprofundando a escuta através do *loop*, navegando em um labirinto que se abre ao olhar para dentro. *Liverbeatlespool* dá a ver que aos estímulos do mundo, as respostas de Cildo Meireles não são apressadas, mas guardadas naquele local cujo distanciamento permite uma ampla percepção que retorna como uma obra de arte que convida a refinar a escuta e a embarcar em mundos sônicos existentes na subjetividade, na abstração e no descentramento de cada sujeito.

Referências

BENSUSAN, Hilan. *Being Up for Grabs: On Speculative Anarcheology*. Londres: Open Humanities Press, 2016.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In *Walter Benjamin: magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas (vol. 1). São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

CAESAR, Rodolfo. O som como é: imagem; água e ar, seus suportes. In *Pelas Vias da dúvida*: 2º Encontro de Pesquisadores dos Programas de Pós-Graduação em Artes do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Acerca do ritornelo. In *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (vol. 4). São Paulo: Editora 34, 2007.

HALLEY, Peter. [1985] After Art. In *Peter Halley collected essas 1981-1987*. Zurique: Bruno Bischofberger, 1988. (tradução publicada na revista *Poiésis*, Niterói, v. 18, n. 30, p. 109-116, 2017)

MEIRELES, Cildo. Memórias. Entrevistador: Felipe Scovino [2007]. In: SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles* (coleção Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p. 234-291.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas: 1948*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE SERRALVES. *Cildo Meireles*. (catálogo de exposição). Porto, Portugal; São Paulo: Fundação de Serralves; Cosac Naify, 2013.

OBICI, Giuliano Lamberti. *Condição da escuta: mídias e territórios sonoros*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

PIRELLI HANGAR BICOCCA. *Cildo Meireles: Installations*. (catálogo da exposição itinerante realizada na Pirelli Hangar Bicocca, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía e Museu de Arte Contemporânea de Serralves). Milão, Madri e Porto: Mousse Publishing, 2014.

RIVERA, Tania. *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GUIMARÃES ROSA, João. O espelho. In: *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 113-120.

VOEGELIN, Salomé. Listening. In *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. Nova York: The Continuum International Publishing Group, 2010, p. 3-40.

Notas

[1] Os subcapítulos deste artigo são versos da canção *Hey Jude* de autoria de Paul McCartney, composta em 1968. Optamos por não traduzir os versos da canção, nem nos subcapítulos, nem quando citados no texto, como forma de preservar sua poesia e suas sonoridades.

[2] Canção composta por Paul McCartney em 1968.

[3] De abril a junho de 2018, a exposição *Lugares do Delírio* esteve na área de convivência do Sesc Pompeia.

[4] *O Espelho* é o décimo primeiro conto do livro *Primeiras estórias* no qual João Guimarães Rosa narra contos que se espelham a partir do conto central do livro.

[5] Optou-se por não traduzir as palavras *entrainment*, *entrain*, *entrained* e *entrainable* por acreditarmos que as expressões comportam, ao mesmo tempo, noções de encarrilhamento, de arrastar, de se deixar levar pelo contágio e de ressonância.

A vertigem dos corpos: violência, suplício e poder

The Vertigo of the Bodies: Violence, Supplication, and Power

La vertigen de los cuerpos: violencia, suplicio y poder

Tadeu Ribeiro *

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1931.179-194

RESUMO: Este texto propõe um olhar sobre imagens contemporâneas que suscitam noções de corpo, violência, suplício e poder. Se a crise da representação insere no campo visual um tensionamento da figura humana, tem-se elaborado um intenso debate acerca da vulnerabilidade e marginalização dos corpos – através de movimentos identitários e contraidentitários, da decolonialidade e de conceitos como biopolítica e necropolítica. O texto parte de poéticas contemporâneas, propondo ferramentas para pensar esses corpos atravessados pela violência; imagens que evocam a vertigem de corpos que, mesmo quando não visíveis, permanecem incomodamente presentes.

PALAVRAS-CHAVE: corpo; violência; suplício; poder

* Tadeu Ribeiro é Mestrando em Estudos Contemporâneos das Artes (linha de pesquisa Estudos Críticos das Artes) no PPGCA-UFF. Possui graduação em História da Arte pela Escola de Belas Artes da UFRJ, com período de mobilidade acadêmica na Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3. Atualmente desenvolve pesquisa sobre corpo, violência e política na arte contemporânea. E-mail: tadeu.ribeiro.rodrigues@gmail.com

ABSTRACT: This text focuses on images evoking the idea of body, violence, torture and power. As the crisis of representation challenges the human figure in arts, an intense debate about the vulnerability and marginalization of bodies has emerged through identity and counter identity movements, decoloniality theories and concepts such as biopolitics and necropolitics. This text begins by the analysis of contemporary poetics, suggesting reading tools to approach images of body and violence; images that evoke the vertigo of bodies that, even when invisible, remain disturbingly present.

KEYWORDS: body; violence; torture; power

RESUMEN: Este texto propone una mirada sobre imágenes contemporáneas que suscitan nociones de cuerpo, violencia, suplicio y poder. Si la crisis de la representación inserta en el campo visual una tensión de la figura humana, se ha elaborado un intenso debate acerca de la vulnerabilidad y marginación de los cuerpos - a través de movimientos identitrios y contraidentitarios, de la decolonialidad y de conceptos como biopolítica y necropolítica. El texto parte de poéticas contemporáneas, proponiendo herramientas para pensar esos cuerpos atravesados por la violencia; imágenes que evocan el vértigo de cuerpos que, aun cuando no visibles, permanecen incómodamente presentes.

PALABRAS CLAVE: cuerpo; violencia; tortura; poder

Recebido: 27/3/2018; Aprovado: 19/4/2018

Como citar: RIBEIRO, Tadeu. A vertigem dos corpos: violência, suplício e poder. *Poiésis*, Niterói, v. 19, n. 31, p. 179-194, jan./jun. 2018. doi: http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1931.179-194

A vertigem dos corpos: violência, suplício e poder

Expostos em vitrines horizontais, como quaisquer outros objetos de um museu, instrumentos utilizados em linchamentos e execuções públicas de caráter paraestatal são exibidos ao público. Corrente, barra de ferro, garrafa de vidro, lâmpada fluorescente tubular, corda de *nylon* e pedra portuguesa constituem um conjunto de artefatos usados tradicionalmente por grupos ditos justiceiros para agredir, deter ou assassinar supostos criminosos. Organizados como peças arqueológicas, tais itens registram os contornos de barbárie presentes nesses episódios; a assepsia museológica da vitrine branca contrasta com a violência disparada pela presença de objetos cotidianos convertidos em armas. A série *Suplício* (Fig. 1), de Jaime Lauriano, insere no campo poético uma elaboração crítica dos recorrentes casos, no Brasil, de ataques de cunho punitivista sob alegação de "fazer justiça". Sua obra, atravessada por uma investigação das relações de poder construídas historicamente entre o Estado, as instituições e os processos de subjetivação, aponta para questões como etnocídio, democracia racial, apropriação e invasão. Para tal, o artista busca na formação colonial brasileira elementos para pensar os atuais fenômenos de violência, que, mais de um século após a abolição oficial da escravatura, perpetuam ainda estruturas de dominação racial e de gênero. Os suplícios contemporâneos, nesse contexto, parecem operar menos por motivações de justiça que por uma atualização das estratificações coloniais.

Em sua obra *Vigiar e Punir*, publicada em 1975, Foucault reconstrói o percurso de transformações ocorridas nos dispositivos de punição durante o fim da Idade Moderna na Europa e nos Estados Unidos. Segundo o autor, o século XVIII vê surgir uma tendência de reforma das tecnologias de poder na qual a estrutura do suplício, característica do Antigo Regime, sofre declínio moral conforme novas concepções punitivas – em particular os projetos prisionais – passam a representar os novos ideais da burguesia ascendente. Na lógica de punição predominante na Europa até então, o corpo do supliciado era submetido diretamente à força monárquica; todo crime era concebido, em última instância, como atentado ao corpo do rei: "Em toda infração há um *crimen majestatis*, e no menor dos criminosos um pequeno regicida em potencial". (FOUCAULT, 2017, p. 55)

> Uma pena, para ser um suplício, deve obedecer a três critérios principais: em primeiro lugar, produzir uma certa quantidade de sofrimento que se possa, se não medir exatamente, ao menos apreciar, comparar e hierarquizar; a morte é um suplício na medida em que ela não é simplesmente privação do direito de viver, mas a ocasião e o termo final de uma graduação calculada de sofrimento [...]. O suplício repousa na arte quantitativa do sofrimento. Mas não é só: esta produção é regulada. O suplício faz correlacionar o tipo de ferimento físico, a qualidade, a intensidade, o tempo dos sofrimentos com a gravidade do crime, a pessoa do criminoso, o nível social de suas vítimas [...]. Além disso, o suplício faz parte de um ritual. É um elemento na liturgia punitiva, e que obedece a duas exigências. Em relação à vítima, ele deve ser marcante: destina-se, ou pela cicatriz que deixa no corpo, ou pela ostentação de que se acompanha, a tornar infame aquele que é sua vítima; o suplício, mesmo se tem como função "purgar" o crime, não o reconcilia; traça em torno, ou melhor, sobre o próprio corpo do condenado sinais que não devem se apagar [...]. E pelo lado da justiça que o impõe, o suplício deve ser ostentoso, deve ser constatado por todos, um pouco como seu triunfo. (FOUCAULT, 2017, p. 36-37)

Em seu artigo *A fúria contra o estranho*[1], Moacir dos Anjos relembra o episódio, ocorrido em 2014 no Rio de Janeiro, no qual um adolescente negro, acusado de roubo por um grupo de três homens, é preso nu a um poste – seu pescoço fixado por uma trava de bicicleta – e, após ser espancado, tem sua orelha esfaqueada. A cena foi gravada por uma moradora do bairro e gerou revolta, sendo frequentemente comparada a registros visuais

do período escravagista brasileiro. No ano seguinte, a capa do *Jornal Extra* trazia, acompanhando a manchete *Do tronco ao poste* (Fig. 2), duas imagens que apresentam perturbadora semelhança: na parte superior, uma aquarela de Jean-Baptiste Debret, que representa a punição com açoite sofrida por um escravo preso a um pelourinho, produzida na primeira metade do século XIX. Logo abaixo, a fotografia do cadáver de Cleidenilson Pereira da Silva, amarrado em um poste por tentativa de roubo a um bar em São Luís, no Maranhão. Moacir chama atenção para a origem do termo linchamento, referência à história do fazendeiro norte-americano Charles Lynch, que, no fim do século XVIII, durante a Guerra de Secessão, exercia práticas de julgamento e punição ilegais junto a grupos milicianos.

O suplício do corpo, como dispositivo de uma determinada economia das punições, longe de configurar simplesmente uma tecnologia reguladora que busque a manutenção da ordem e da lei, é antes a manifestação ritual e teatralizada do poder soberano. Segundo a noção de necropolítica, tal como é proposta pelo camaronês Achille Mbembe, a "expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer. [...] Exercitar a soberania é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação de poder". (MBEMBE, 2018, p. 5) No texto de Mbembe, o conceito foucaultiano de biopoder – "aquele domínio da vida sobre o qual o poder tomou o controle" (FOUCAULT apud MBEMBE, 2018) – é pensado sob a perspectiva da soberania e do estado de exceção. As guerras contemporâneas, como o conflito na Palestina, são tomadas como ponto de articulação para problematizar o pensamento tecido por nomes como Hannah Arendt (em relação aos campos de extermínio nazistas) e Giorgio Agamben (em sua noção de *homo sacer* e vida nua). Se é possível esboçar um eixo de aproximação entre a violência sistêmica no Brasil e a noção de soberania (como é posta em Mbembe), o campo visual contemporâneo apresenta nódulos e sobreposições que contribuem para pensar o corpo supliciado. O poder soberano, ainda segundo Foucault, revela-se no suplício do corpo daquele que ameaçou, com seu crime, a integridade política do reino:

Fig. 1 - Jaime Lauriano, *Suplício*, 2015.

Fig. 2 - Capa do Jornal Extra, "Do tronco ao poste", 08 de julho de 2015.

> O suplício tem então uma função jurídico-política. É um cerimonial para reconstituir a soberania lesada por um instante. Ele a restaura manifestando-a em todo o seu brilho. A execução pública, por rápida e cotidiana que seja, se insere em toda a série dos grandes rituais do poder eclipsado e restaurado (coroação, entrada do rei numa cidade conquistada, submissão dos súditos revoltados): por cima do crime que desprezou o soberano, ela exibe aos olhos de todos uma força invencível. Sua finalidade é menos de estabelecer um equilíbrio que de fazer funcionar, até um extremo, a dissimetria entre o súdito que ousou violar a lei e o soberano todo-poderoso que faz valer sua força. Se a reparação do dano privado ocasionado pelo delito deve ser bem proporcionada, se a sentença deve ser justa, a execução da pena é feita para dar não o espetáculo da medida, mas do desequilíbrio e do excesso; deve haver, nessa liturgia da pena, uma afirmação enfática do poder e de sua superioridade intrínseca. E esta superioridade não é simplesmente a do direito, mas a da força física do soberano que se abate sobre o corpo de seu adversário e o domina: atacando a lei, o infrator lesa a própria pessoa do príncipe: ela — ou pelo menos aqueles a quem ele delegou sua força — se apodera do corpo do condenado para mostrá-lo marcado, vencido, quebrado. [...] O suplício não restabelecia a justiça; reativava o poder. (FOUCAULT, 2017, p. 55)

A complexidade ritualística do suplício o afirma como agente do poder. Mas não só: no teatro das punições físicas, extrai-se a verdade do crime. A confissão do incriminado, nesse cerimonial, transcende qualquer outro elemento jurídico. O processo de julgamento permanece antes disso em absoluto sigilo: ao acusado não é permitido acesso às peças acusatórias ou possibilidade de defesa; centralizado na figura do magistrado, o procedimento se desenrola nas sombras. Após o veredito, o condenado finalmente deve levar à população a verdade e a natureza de seu crime: "seu corpo mostrado, passeado, exposto, supliciado, deve ser como o suporte público de um processo que ficara, até então, na sombra; nele, sobre ele, o ato de justiça deve-se tornar legível para todos". (FOUCAULT, 2017, p. 45) Esta encenação do castigo segue critérios de analogia com o crime praticado, de modo que tal liturgia deve se mostrar didática e inequívoca à população que a assiste, como forma de exemplo:

> Prender o suplício no próprio crime; estabelecer de um para o outro relações decifráveis. Exposição do cadáver do condenado no local do crime, ou num dos cruzamentos mais próximos. Execução no próprio local em que o crime fora cometido [...]. Utilização de suplícios "simbólicos", em que a forma da execução

> faz lembrar a natureza do crime: fura-se a língua dos blasfemadores, queimam-se os impuros, corta-se o punho que matou; às vezes faz-se o condenado ostentar o instrumento de seu crime". (FOUCAULT, 2017, p. 48)

Foucault descreve minuciosamente, em *Vigiar e Punir*, o processo de execução de Robert-François Damiens, acusado em 1757 de tentativa de parricídio contra Luís XV – déspota proclamado pai da nação. O controverso assassinato do camponês destacou-se pela dificuldade de aplicação da severa pena – raramente utilizada em razão de sua gravidade – e pelo fato de ter sido o último criminoso a ser punido segundo a ordenação de 1670 na França. Seu suplício dividiu-se em uma sequência de torturas ("atenazado nos mamilos, braços, coxas e barrigas das pernas, sua mão direita segurando a faca com que cometeu o dito parricídio, queimada com fogo de enxofre") (FOUCAULT, 2017, p. 9), efetuando-se, ao fim dessas etapas, o esquartejamento ("seu corpo será puxado e desmembrado por quatro cavalos e seus membros e corpo consumidos ao fogo, reduzidos a cinzas, e suas cinzas lançadas ao vento"). (FOUCAULT, 2017, p. 9) À agressão cometida contra o corpo do rei, o criminoso tem as partes de seu corpo desintegradas.

Episódio análogo ocorre no Brasil, quase quatro décadas mais tarde: Tiradentes, um dos líderes da Inconfidência Mineira, é condenado à pena capital em 1792. A conspiração separatista organizada na então capitania de Minas Gerais no fim do século XVIII insurgia-se contra o domínio político e exploração econômica da Coroa Portuguesa sobre o território brasileiro no contexto da mineração. Sentenciado como traidor, Tiradentes foi submetido ao suplício: após ser levado em procissão pelas ruas do Rio de Janeiro, capital da colônia, o inconfidente é enforcado em praça pública, tendo seu corpo dividido em quatro partes, cada qual exposta publicamente em cidades no trajeto até Vila Rica (atual Ouro Preto), onde sua cabeça foi erguida em um poste. O desmembramento de seu corpo é representado na pintura *Tiradentes Esquartejado*, produzida em 1893 por Pedro Américo: os restos mutilados do mineiro são representados sobre o cadafalso como mártir; seu rosto assemelha-se à tradicional imagem de Cristo (com longos cabelos castanhos e barba), tendo ao seu lado uma cruz de madeira com a representação da crucificação. Pintada

quatro anos após a proclamação da República, no contexto da Escola Nacional de Belas Artes, a tela apresenta Tiradentes como herói republicano, imolado pela barbárie característica à monarquia.

O suplício de Tiradentes retorna à arte brasileira décadas depois, na ocasião da exposição "Do Corpo à Terra", de 1970, organizada por Frederico Morais em Belo Horizonte. A controversa obra *Tiradentes totem – monumento ao preso político* (Fig. 3), de Cildo Meireles, ficou célebre por sua dimensão de violência e horror, constituindo uma poética marcadamente política no contexto da ditadura militar. Na parte exterior do Palácio das Artes, via-se uma estaca de madeira de 2,5m de altura cravada no chão à maneira de um totem; ao redor, dez galinhas vivas nela amarradas. Após serem encharcadas com gasolina, as aves são queimadas. Como em um rito de sacrifício, a ferocidade do artista dialoga com as datas comemorativas da Confidência, assim como tece uma crítica à onda de desaparecimentos, torturas e assassinatos dos Anos de Chumbo.

> A figura de Tiradentes estava sendo usada pelo regime militar de maneira muito cínica. Ele representava a antítese do que defendiam os militares. (...) Claro, a hipocrisia dessas manobras simbólicas era evidente, e eu decidi fazer um trabalho sobre isso. (MEIRELES apud HERKENHOFF; MOSQUERA; CAMERON, 1999, p. 15)

As elaborações poéticas do suplício são também atravessadas por violências estruturais que, embora frequentemente não conservem o caráter teatralizado das punições monárquicas, permeiam a vivência de corpos marginalizados. Essas imagens surgem como encarnações de outras formas supliciais. É o caso da obra de Rosana Paulino, que investiga o lugar da mulher negra na sociedade brasileira. Em *Bastidores*, de 1997, a artista utiliza elementos tradicionalmente associados às atividades manuais femininas, como a costura, para criar imagens que marcam o silenciamento sistêmico fundamentado por recortes de raça e gênero. Em círculos de tecido branco, Paulino estampa fotografias dos rostos de mulheres de sua família e aplica grosseiramente um bordado preto sobre bocas ou olhos dessas figuras. A domesticação e docilização da mulher negra, base da pirâmide social

Fig. 3 - Cildo Meireles, *Tiradentes – Totem Monumento ao Preso Político*, 1970.

desde a formação colonial do país, atua diretamente sobre os corpos: fala e visão são simbolicamente retiradas dessas figuras, que devem preservar apenas seus atributos de trabalho braçal e de reprodução. A deformação dos rostos no retrato – gênero utilizado desde a Antiguidade como inscrição de memória individual ou coletiva – evoca o apagamento das histórias desses indivíduos.

A questão da memória negra é igualmente abordada por Rosana Paulino em sua instalação *Assentamento* (Fig. 4), exposta em 2013. Dispostos ao lado de imagens nas paredes, fardos contendo troncos de madeira e réplicas de braços humanos negros produzidos em *paper clay*[2] representam, segundo a artista, a objetificação mercadológica de indivíduos:

> Os seres humanos que aqui chegaram através do tráfico escravagista eram vistos como "lenha para se queimar", ou seja, eram peças de uma engrenagem e, quando quebradas, eram prontamente substituídas por outras. A mecânica da escravidão era tão perversa que a expectativa de vida de um escravo nascido no Brasil girava em torno de 19 anos. É claro que a expectativa de vida de todos os brasileiros do período era baixa (girava em torno dos 27 anos), mas os rigores da escravidão faziam com que, nos primeiros anos do tráfico, um escravizado trazido da África para o Brasil conseguisse sobreviver quatro, cinco anos talvez...[3]

As imagens fixadas nas paredes apresentam diferentes ângulos do corpo de uma mulher negra; cada uma delas é composta por porções fracionadas de tecidos retangulares costurados entre si. Através da sutura irregular que conecta as partes desse corpo, Rosana Paulino busca pensar os violentos processos de dessubjetivação aos quais foram submetidos os indivíduos trazidos para o Brasil pelo tráfico de escravos. Apartados de suas identidades e territórios, são corpos cindidos nos quais as partes não se encaixam perfeitamente. A mulher nas imagens de Paulino é anônima e foi registrada durante a expedição Thayer, da Universidade de Harvard, liderada pelo zoólogo suíço Louis Agassiz em meados do século XIX; sua identidade é até hoje desconhecida.

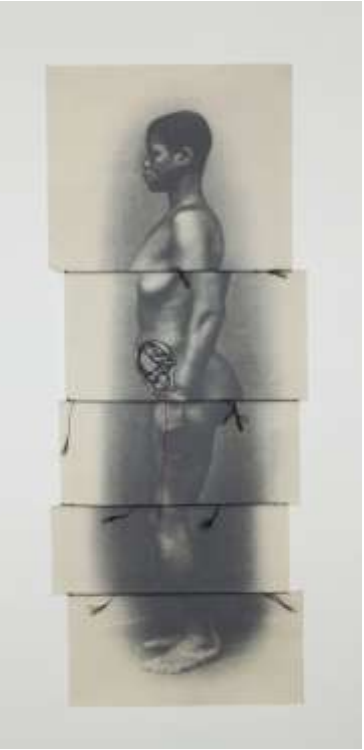


Fig. 4 - Rosana Paulino, *Assentamento*, 2013.

É também a partir dos suplícios que Jota Mombaça (Monstrx Erratik) dispara questionamentos acerca das exclusões de corpos não-normativos. Utilizando o corpo como elemento central em suas performances, Mombaça fricciona os limites que distanciam violências físicas e simbólicas. Em *Soterramento* (Fig. 5), apresentada em 2015 no Festival Transeuropa, na Sérvia, seu corpo é soterrado por areia e pedras; a artista permanece imóvel enquanto lê-se uma lista de pessoas desaparecidas, assassinadas ou agredidas pela polícia desde junho de 2013 no Brasil. Após a leitura, Mombaça se levanta e os resíduos da ação são mantidos como uma instalação em homenagem às vítimas da violência estatal brasileira.

Em 2013, durante o seminário *Que pode o korpo?*, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Mombaça realiza *Corpo-colônia* juntamente com Patrícia Tobias (Vendaval Caprichosa): enquanto permanecia no chão apoiada por seus joelhos e cotovelos, de cabeça baixa coberta por um tecido escuro, Vendaval despejava pedras em suas costas com o auxílio de uma pá. Durante a ação, era reproduzido um texto narrado por Mombaça:

> Corpo, território ocupado pelo sex-Império. Objeto a ser moldado pela tecnocultura heterocapitalista. Corpo de macho. Corpo de macho castrado de cu. Corpo-colônia. Corpo marcado. Corpo usurpado pelos sistemas classificatórios. Corpo lacrado, embalado a vácuo ou triturado e encapsulado para facilitar o tráfego. Tráfico de corpos. Corpo produto. Corpo de macho emburrecido enlatado. Corpo-colônia. [...] Corpo submisso ao Eu, à identidade transcendente. Corpo de macho dominador submisso. Corpo de macho enclausurado em seus privilégios. [...]. Corpo devastado. Corpo photoshopado devastado. Corpo photoshopado sarado devastado vazio. Corpo desabitado. Ruína de corpo. Corpo bombardeado em Gaza. Corpo que se atira da ponte. Corpo suicidado. Corpo sem vida. Corpo impensável. Corpo, território isolado pelo sex-Império. Corpo prozac. Corpo scotch. Corpo cocaine. Corpo desidratado. Corpo de nóia. Corpo amputado de nóia desidratado. Economia de corpos. Corpo, objeto a ser moldado e descartado pela tecnocultura heterocapitalista. Corpo gramacho. Corpo de lixo. Lumpencorpo. Então... Como vergar esse corpo? Como dobrá-lo?[4]

Fig. 5 - Jota Mombaça, *Soterramento*, 2016.

O termo *capitalismo gore*, proposto por Sayak Valencia como ferramenta de análise dos fenômenos de violência e criminalidade no México contemporâneo, articula o conceito de necropolítica ao contexto da América Latina para pensar seus atravessamentos: para Valencia, a globalização, o neoliberalismo, a construção binária de gênero, a precarização econômica e a captura/recolonização das subjetividades no capitalismo são elementos constitutivos de uma trama complexa que se manifesta, por exemplo, no narcotráfico e naquilo que a autora chama de *necroempoderamento*.

> Denominamos *necroempoderamento* os processos que transformam contextos e/ou situações de vulnerabilidade e/ou subalternidade em possibilidade de ação e autopoder, mas que os reconfiguram por práticas distópicas e autoafirmação perversa alcançada por meio de práticas violentas e rentáveis dentro das lógicas da economia capitalista. Dentro destas, os corpos são concebidos como produtos de troca que alteram e rompem o processo de produção do capital, já que subvertem os termos deste ao tirar de jogo a fase de produção da mercadoria, substituindo-a por uma mercadoria encarnada literalmente pelo corpo e pela vida humana, através de técnicas de violência extrema como sequestro, venda de órgãos humanos, tortura, assassinato etc. (VALENCIA, 2012, tradução nossa)

O necropoder, pensado como dispositivo de gestão da morte, atravessa e fabrica uma tessitura de elementos que compõem a violência contemporânea. A captura das subjetividades marginalizadas pelo imaginário do consumo e do capital, aliado a questões de raça, gênero e classe, propicia situações de exceção e de vulnerabilidade, atualizando estruturas coloniais de exclusão. O corpo do necropoder é, assim, um agente que convulsiona a ordem e reclama para si estratégias de sobrevivência e representação. O corpo da vertigem manifesta-se como imagem instável, precária, que reluta em fixar-se. Aparece por índice, tangente, perturbação do olhar; o corpo, frente ao necropoder, torna-se poroso. Das ruínas do homem moderno surgem possibilidades desviantes de ação política: da difícil memória surgem imagens vertiginosas, que evocam a violência como poética.

Notas

[1] Texto publicado na Zum, revista de fotografia do Instituto Moreira Salles, da qual o autor é colunista, em 10 de agosto de 2016. Disponível em https://revistazum.com.br/colunistas/a-furia-contra-o-estranho/. Acesso em 27/3/2018.
[2] Tipo de massa de argila modelável na qual é acrescentada fibra de celulose.
[3] Material de proposta educativa disponível em www.rosanapaulino.com.br .
[4] Texto disponível em https://vimeo.com/64778343 .

Referências

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 42ª ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Geraldo; CAMERON, Dan. *Cildo Meireles.* Londres: Phaidon Press, 1999.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

VALENCIA, Sayak. Capitalismo gore y necropolítica en México contemporáneo. *Relaciones internacionales*, GERI-UAM, n. 19, febrero 2012.

Tunga: estrutura de uma poética[1]

Tunga: Structure of a Poetics

Tunga: estructura de una poética

Wellington Cesário *

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1931.195-212

RESUMO: Este texto trata da constituição estrutural da poética de Tunga. O objetivo é expor a lógica de sua produção plástica. A partir da análise de um certo número de obras, procuramos verificar o modo como o artista compõe seu jogo poético. Percebe-se que ele desenvolveu um vocabulário plástico próprio e recorrente, mas por vezes de sentido ambíguo. Sua produção artística assume diversas formas, mas à fisicalidade de sua obra ele integra uma imagética advinda de narrativas enigmáticas, formando uma engrenagem de associações no campo simbólico. Enfim, seu trabalho é crítico e nos incita a refletir sobre a conexão fundamental entre ser e mundo.

PALAVRAS-CHAVE: Tunga; arte contemporânea; instalação; performance

* Wellington Cesário é Professor da Universidade Federal de Sergipe, Doutor em Artes Visuais pela EBA/UFRJ, Mestre em História da Arte pela EBA/UFRJ e Líder do Grupo de Pesquisa em História da Arte.
E-mail: cesariow@yahoo.com.br

ABSTRACT: This text deals with the structural constitution of Tunga's poetics. The goal is to expose the logic of his production. From the analysis of a number of works we try to verify the way the artist composes his poetic game. It is noticed that he developed a proper and recurring vocabulary of signs, but sometimes of ambiguous sense. His artistic production takes several forms, but to the physicality of his work he integrates an imagery derived from enigmatic narratives, forming a gear of associations in the symbolic field. Finally, his work is critical and encourages us to think about the fundamental connection between being and the world.

KEYWORDS: Tunga; contemporary art; installation; performance

RESUMEN: Este texto trata de la constitución estructural de la poética de Tunga. El objetivo es exponer la lógica de su producción plástica. A partir del análisis de un cierto número de obras, procuramos verificar el modo como el artista compone su juego poético. Se percibe que él desarrolló un vocabulario plástico propio y recurrente, pero a veces de sentido ambiguo. Su producción artística asume diversas formas, pero a la fisicalidad de su obra él integra una imagética proveniente de narrativas enigmáticas, formando un engranaje de asociaciones en el campo simbólico. En fin, su trabajo es crítico y nos incita a reflexionar sobre la conexión fundamental entre ser y mundo.

PALABRAS CLAVE: Tunga; arte contemporaneo; la instalación; performance

Recebido: 23/3/2018; Aprovado: 25/4/2018

Como citar: CESÁRIO, Wellington. Tunga: estrutura de uma poética. *Poiésis*, Niterói, v. 19, n. 31, p. 195-212, jan./jun. 2018.
doi: http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1931.195-212

Tunga: estrutura de uma poética

Artista de origem pernambucana, da cidade de Palmares, Tunga construiu uma obra vigorosa que o fez conhecido no Brasil e no mundo. Sua primeira mostra individual, intitulada *Museu da Masturbação Infantil*, aconteceu em 1974, dando então prosseguimento à sua produção até sua morte em 2016. O silenciar do artista, a descontinuidade de sua prática, contudo, não nos parece deixar diante de uma obra inacabada. A razão para essa afirmativa certamente está no modo como o artista operava e estruturava sua poética. Sua plástica, caracteristicamente híbrida, desenvolveu-se a partir de um jogo inteligente, dinâmico, erótico e cujo sentido manteve-se sempre em aberto. É a lógica dessa poética que se visa expor aqui, ou seja, sua constituição estrutural, a partir da fisicalidade de sua produção e de sua aura constituidora de sentidos, que o artista criava para compor sua arte.

No contato com a produção artística de Tunga, algo que se percebe logo é a recorrência a determinados elementos que constituem, então, seu vocabulário plástico. Muitas vezes

tais elementos aparecem envolvidos em um ar de mistério, de sentido duvidoso, mas certamente contribuem para a compreensão do conjunto dessa produção artística. De todo modo, aquilo que produz e as instaurações[2] que encerra não devem ser considerados separadamente. Na análise, sentidos díspares se articulam, pois elementos retornam em diversas peças e em momentos diferentes. Vemos então, muitas vezes, tranças, pêlos e cabelos, garrafas, cálices, sinos e dedais, mas também agulhas e ímãs. Tudo isso constitui, enfim, uma produção singular do artista, cuja pura visualidade não permite encerrar a análise. Parece haver algo mais do que o olhar seja capaz de assegurar. O que se opera então? Suas hibridações nos revelam a cada momento mais um lance. O jogo é intrigante e carregado de dúvidas, pois não se fecha. Tunga, portanto, explora espaço físico, mas também imagético e eles se conectam. É a partir desse "lugar" de sua arte que vislumbramos o sentido de sua poética.

As proposições de Tunga possuem formas diferenciadas. No rol de suas criações vemos desenho, escultura, performance, instalação e até produção textual. Então, além da materialidade de sua produção plástica ele acrescenta ainda conteúdos que retira de narrativas misteriosas. Nesse sentido, a imagética constituída a partir dessas narrativas integram sua poética. Curiosamente, percebe-se que esses escritos possuem aparência de caráter científico, pois correspondem a cartas, depoimentos, registros de descobertas e de pesquisas, dentre outros. Apreende-se então que para se vislumbrar o sentido dessa obra devemos nos ater à aura que o artista constitui ao redor de suas peças.

O erotismo é o primeiro tema que Tunga trabalha em sua produção plástica e isso acaba por se tornar uma premissa de sua poética. A exposição individual, anteriormente citada, *Museu da Masturbação Infantil*, traz um conjunto de belos desenhos (Fig. 1), nos quais demonstra habilidade em sua fatura. Nestes trabalhos, as formas se apresentam, por vezes, mais agressivas e em outras revelam certo controle, mas possuem sempre um ar sedutor. Através da cor, principalmente o vermelho, o artista expõe seu jogo de tensão sexual, mas o faz com sutileza, pois a astúcia da sedução implica também certo grau de mistério.

Fig. 1 – Tunga, Sem Título, década de 1970.
Nanquim e guache sobre papel, 20 x 18,5 cm
(Foto do autor)

A reflexão sobre desejo e prazer parece ser o tema da obra *Chicletes* (Vênus). A mastigação sugerida, no limite, produz energia, ao mesmo tempo que faz perceber uma engrenagem de associações possíveis no campo simbólico. Destaca-se ainda nesta proposição a recorrência da forma dentada, que já fazia parte da obra *Vênus* de 1976. A boca se faz então presente nesta proposta crítica que incita a reflexão.

Vênus (Fig. 2) parece ser uma obra clássica de Tunga, principalmente pela força de impacto nesse primeiro período de sua carreira. Entre os elementos que a compõe vemos também, se olharmos com cuidado, uma pequena mosca (Fig. 3). Este dado sutil é importante, pois insere o olfato como sentido na análise desse jogo sedutor da arte. Nesta obra, uma lâmpada emite uma luz amarela, revelando seu caráter físico de energia. Aquilo que pulsa é certamente o campo psíquico do espectador. Dentre os elementos ali presentes vemos ainda correntes e suas amarras as quais nos levam a pensar mais longe, no campo oculto de práticas sexuais transgressivas, em materiais que incitam a imaginação ligada ao prazer.

Tunga procura abrir o campo de suas experiências e, assim, várias de suas proposições assumem um caráter mais investigativo. A instauração *Laminadas Almas* de 2004 possui, como *Vênus*, um certo jogo de luz e sombra; além disso, as asas do inseto retornam, agora com destaque. Novas sensações são vivenciadas a partir de coisas que se repetem em linguagens diferentes. O artista sinaliza assim para uma abertura a outras versões de linguagens. Nessas trocas, tangências e atravessamentos entre meios, Tunga formula um jogo de conexões que caracteriza sua poética.

Laminadas Almas é um "lugar poético" que foi refeito no ano de 2006 no Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Uma de suas principais características é justamente sua abertura à experimentação. Na performance proposta pelo artista para este ambiente, os participantes podem agir conforme suas expectativas de expressividade. A ação se desenvolve também conforme as circunstâncias. Um dos participantes figura como um cientista, com seu jaleco branco, mas se vê também pessoas nuas que passam a vestir elementos ali deixados

Fig. 2 – Tunga, *Vênus* 1976.
borracha, corrente de ferro e energia elétrica, 150 x 240 x 192 cm
(Foto do autor)

Fig. 3 – Tunga, *Vênus* 1976. (detalhe)
borracha, corrente de ferro e energia elétrica, 150 x 240 x 192 cm
(Foto do autor)

para uma nova composição de formas. Estão ali asas de mosca e luvas que fazem referência às patas de um sapo. A ideia é pensar a transformação entre os seres, vivenciar a criação de novas figuras, e até provocantes, em um jogo que não inibe o desejo.

No ambiente poético de *Laminadas Almas*, a luz é um elemento importante, pois está associada à consciência que se exige no jogo que se insinua. Contudo, as zonas mais opacas e sombrias que se produzem ali neste espaço revelam também certo sentido de mistério. Em verdade, a partir desta proposta, Tunga leva o espectador a participar de uma construção imagética, ao refazer o jogo a seu modo. A premissa é incitar a reflexão e ao se buscar compreender o enigma da obra, o enfrentamento da situação pode fazer revelar particularmente outros sentidos. As dúvidas, porém, persistem quanto ao acesso a uma resposta pronta para o enigma e, ao que parece, nem o artista a tem. Compreende-se assim o destaque ao caráter investigativo da proposição.

A ação performática associada à instalação *True Rouge* também tem sua diretriz investigativa. O que ali se experimenta é a saturação em vermelho. A cor é simplesmente bela, capaz de anestesiar o olhar que sente o pulsar de sua frequência e o acompanha. Os participantes são dirigidos, mas recebem instruções gerais e podem intervir expressivamente na ação. Seus corpos nus parecem acompanhar o frescor da cor e se grudam nela. O jogo que se presencia é de liberdade e parece que é mesmo o desejo que ali toma corpo.

Um dos trabalhos mais bonitos de Tunga é o desenho em pastel *Três scenas* (Fig. 4) de 1999. Nele, um verdadeiro jogo de atração entre corpos se evidencia. De acordo com o título, podemos separar três núcleos de maior intensidade no quadro, mas se constata a existência de uma ligação entre as figuras. Nestes corpos parece se ver desvelar uma tensão selvagem. Para continuar a estimular esse jogo, nota-se alguma bebida nos cálices e vasos.

Dentre as diversas linguagens presentes na produção de Tunga, o desenho se mostra muito importante. Mas de fato é complicado afirmar que tenha nesse rico repertório de formas um meio artístico que predomine sobre os demais. Em verdade, todo esse voca-

Fig. 4 – Tunga, *Três scenas*, 1999
pastel sobre papel de arroz, 66 x 133 cm
(Foto do autor)

bulário de elementos e repertório de formas concorrem para a constituição de seu pensamento plástico. É assim que lemos a série *Desenho para Eixo exógeno.* Eles se caracterizam como preparatórios para as esculturas de mesmo nome e trazem a mesma lógica entre positivo e negativo, já que é no vazio que aparecem as duas imagens femininas. As linguagens trabalham o mesmo motivo, mas podem favorecer leituras diferentes. Tanto nos desenhos quanto na parte superior da escultura percebe-se, imediatamente, um cálice em metal. Contudo, nos desenhos, a forma evidenciada acentua a imagem de um vaso justamente na parte referente ao pescoço e seio da figura em negativo. Destaca-se também nos desenhos a gestualidade expressiva e o uso da cor na criação de outras nuanças perceptivas. Denota-se então que Tunga conduz sua plástica nessa diversidade de sensações.

Em seu fazer, Tunga, através do uso de elementos recorrentes, complementa dados e realiza uma espécie de amarração de ideias. Ele chega a incluir obras realizadas anteriormente em novas proposições, como na instauração *Resgate* de 2001, feita para a inauguração do Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo. Para esta instauração, ele incluiu as obras *Teresa*, *Há Sopa* e *Lúcido Nigredo*. Para este evento, Tunga contou com a participação da coreógrafa Lia Rodrigues, que dirigiu nada menos do que cem pessoas, e também de Arnaldo Antunes, que ficou responsável por cantar os versos "Teresa". Tunga, que é o autor desses versos, também se envolveu na cena ao tomar a sopa e ser capturado por algumas das participantes seminuas. Elas passam a cobri-lo com alguma maquiagem, conferindo-lhe uma nova pele, visando certamente integrá-lo ao conjunto de coisas e ideias que nesse momento encontra eco neste espaço caracteristicamente tradicional. Aliás, a apresentação deste evento deve ter sido impactante. Parte do público presente deve ter experimentado a sensação de caos ao perceber a estranheza dos materiais usados, como cobertores rasgados, pratos de sopa e o contraste com o brilho de peças em vidro, objetos metálicos e a maquiagem empregada pelos participantes. Pode-se pensar também, nessa experiência, que os espaços socialmente estabelecidos, devido às suas interdições, regras e códigos de conduta por vezes sufocam o sujeito e inibem o desejo. Logo se conclui que as amarras persistem.

Em seu modo singular de compor, Tunga relaciona uma série de narrativas curiosas que são, enfim, assimiladas em sua poética. São histórias que justificam e interligam fatos, imagens e elementos em sua arte. Essa produção textual, pela aparência de verdade e característica de testemunho, nos leva então a considerar seu discurso. O livro *Tunga: barroco de lírios* (1997) nos mostra justamente a força de seu texto na constituição de seu imaginário. Este livro é carregado de narrativas e de imagens estrategicamente compostas e visam, em certo sentido, contribuir para dar sentido à sua poética. Embora estranhas, as histórias que o artista conta, de algum modo, encontram elos em sua plástica e dão sentido a certas proposições.

O jogo de associações entre determinados elementos e sua poética é algo estrutural em seu modo de compor. Um dos elementos fundamentais nessa articulação plástica é a ideia do toro imaginário. Ela aparece em um filme sobre o túnel dois Irmãos que é parte integrante da instalação *Ão* de 1980. O que se assiste ali é uma imagem em projeção contínua que mostra o interior do túnel, mas sem entrada e sem saída. O objetivo é fazer o espectador vivenciar a circularidade do percurso, ou seja, refazer a figura do toro imaginário. Este elemento torna-se então recorrente e fundamental na constituição dessa poética, pois a estrutura de seu jogo segue a lógica dessa circularidade e é assim que podemos analisar sua obra.

Tunga sempre foi aberto à participação de outras pessoas em seu trabalho, como vimos na parceria com Lia Rodrigues e Arnaldo Antunes, por exemplo. Assim também aconteceu na produção do filme *Nervos de Prata* de Arthur Omar, feito em 1986. Este autor, como Tunga, abre sua linha interpretativa de significados. Nesta obra, de forte carga dramática, é o ator Paulo Cesar Peréio que interpreta Tunga e nos conta a respeito da realização do filme sobre o túnel Dois Irmãos. Tunga também participa do filme de Omar. Ele aparece primeiramente analisando exames de raio X, quando retira do bolso uma pequena peça na forma de um toro. Em uma sequência posterior, o artista realiza, a partir de uma trança metálica e seu encobrimento com pedaços de ímãs, um de seus tacapes. Em outra parte do filme ainda se vê uma das peças *Eixos exógenos* e também uma aparição das *Xi-*

fópagas Capilares Entre Nós, cuja proposição se caracteriza pela participação de gêmeas siamesas interligadas pelo cabelo, que transitam nos espaços de atuação. Percebe-se também neste filme, e com destaque, a noção de circularidade, pois a linha do toro é refeita. Um certo ar de dramaticidade envolve o filme, seja pela música e principalmente pela sequência final em que a cobra engole o sapo, pois a cena é muito realista. Não há como negar que essas imagens contribuem para a leitura da obra de Tunga, pois justificam e envolvem de sentido sua produção plástica.

Como se pode perceber nas narrativas de Tunga, os discursos que envolvem seu trabalho trazem uma força poética que alimenta seu universo imagético. De fato, as histórias que o artista conta são intrigantes. Seus relatos de pesquisas, de achados e seu jogo de coincidências são inusitados, mas possuem aparência de verdade, pois resultam de fatos que se conectam a partir de situações documentadas. Um exemplo nesse sentido é uma história contada pelo artista que envolve seu dentista. (TUNGA, 1997, passim) Este profissional mostra a ele um relevo que coroa o molar extraído de um paciente coreano. Por surpreendente coincidência, trata-se da mesma imagem que Tunga trabalha em suas pinturas sedativas. Precisa-se de uma lupa para se ver com detalhes esse relevo, mas se constata ali as figuras de um fêmur, um tacape e uma trança, justamente elementos recorrentes em seu vocabulário plástico. Tais situações relatadas por ele reforçam o caráter de enigma de seu jogo poético e interferem no modo como o público em geral apreende o sentido de sua obra.

Uma das diretrizes da poética de Tunga é a de intervir no campo simbólico. Talvez por isso questões ancestrais sejam retomadas. O modo como Tunga faz isso é bastante interessante, pois ele estabelece elos de ligação com outros tempos e outras histórias, criando um fluxo de continuidade entre os elementos e a estrutura de sua poética. Na proposição *Teresa*, mencionada anteriormente, verifica-se a relação com os santos católicos Santa Teresa e São João da Cruz. O elo de ligação é a corda que os presidiários usam para suas fugas de presídios, feita com lençóis, cobertores e outros tecidos. O nome "Teresa" é uma gíria que os presos usam para este tipo de corda. A explicação para esta história es-

tá relacionada ao encarceramento do reformista ascético João da Cruz por sua irmandade. Ele foi repreendido precisamente por suas ideias reformistas. Na prisão onde estava, ele teve uma visão de Santa Teresa, que o instruiu a juntar cobertores e demais roupas de cama de sua cela para fazer uma corda para escapar da clausura. O santo assim o fez e ao fugir foi até o convento de Santa Teresa para se esconder. Desde então, o nome Teresa ficou associado entre os presidiários a esta amarra de tecidos, assim como a crença de evocação da santa para sucesso na fuga.

O jogo de associações que Tunga trabalha é bastante amplo. Do corpo a ímãs e cristais, dentre outros, os encadeamentos não são fortuitos. Percebe-se isso com força em sua série de litografias de 2005 – *A cada doze dias e uma carta*. Nestes trabalhos estão à mostra a relação entre corpos, conexões formais entre ossos, dedos, boca, dentes e genitália. Nestes desenhos impressos vemos encaixes completos entre dedos e dentes e a associação entre a raiz de um dente e o órgão sexual masculino. As ligações formais em jogo nestas litografias são muito variadas, mas certamente se referem também ao magnetismo entre os corpos, suas partes, seus órgãos.

Outra série interessante de Tunga é *Quase auroras*, feita no período entre 2005 e 2009. Trata-se de um conjunto de aquarelas bastante singular, pois se constitui de imagens quase etéreas e, por isso, pouco perceptíveis. A escolha desta técnica leve e transparente se justifica então. O que se vê ali são figuras nuas quase imateriais e uma natureza estranha, com árvores de troncos, por vezes, alongados. Ao que parece, o homem se apresenta integrado a esse ambiente através de seu corpo e seus fluídos. Em alguns trabalhos, as figuras não possuem cabeça, mas se apresentam ligadas a troncos e copas de árvores. Outras figuras liberam líquidos e gases interligando ser e mundo.

Como dissemos anteriormente, as narrativas do artista relacionadas à sua produção contribuem para justificar e redimensionar o sentido de sua poética. No catálogo que Tunga produziu associado a essa série *Quase auroras*, ele conta como chegou a esse resultado ao se ver encantado por uma determinada garrafa e a partir de alguns atos involuntários.

Em sua história percebe-se a força que a alquimia tem em sua pesquisa plástica e como isso toma corpo em seu trabalho através do uso de cristais e de fluídos de seu próprio corpo. No processo de constituição de sua poética, o artista está sempre atualizando seu procedimento plástico e seu sentido.

Uma das obras mais surpreendentes de Tunga é a instalação *À luz de dois mundos*. Ela foi feita para o Museu do Louvre no ano de 2005. Algo que chama a atenção imediatamente é que na obra jaz um esqueleto sobre uma rede. Este conjunto foi alocado justamente abaixo da pirâmide do museu. Ele parece ocupar lugar semelhante ao que tomaria um faraó do antigo Egito em seu sarcófago. A questão que se coloca diz respeito a algo que nos assombra, a morte. Os elementos recorrentes são o pente, ossos, a trança e o tipiti. Uma das curiosidades é que o esqueleto não possui cabeça, mas seu fêmur é em ouro. Em um dos lados dessa instalação vê-se vários crânios, sendo um deles em ouro, sustentados por uma forte trança. A referência ao nobre metal, ao que parece, diz respeito ao interesse histórico por esta riqueza dos índios de nosso continente. No outro lado da instalação aparecem os tipitis que guardam algumas cabeças de filósofos e reis de outros tempos. O tipiti é de origem indígena e é usado para se retirar o sumo para o tucupi e a massa para a farinha. Talvez se possa pensar que haja algo de antropofágico nesse ato de espremer cabeças, que seria então um contraponto desse homem do sul em relação aos europeus. De todo modo, nessa instalação a história se revela, mas sem precisar o domínio de uma cultura sobre a outra, pois todos vivem sob a mesma sombra.

O crítico Paulo Sérgio Duarte (2010, p. 7) parece ter razão ao dizer que *À luz de dois mundos* é um trabalho mais político, todavia, diante dessa sombra da morte, talvez aflore algo também de erótico. São palavras de Bataille: "O erotismo tem, de uma maneira fundamental, o sentido da morte. Aquele que apreende por um instante o valor do erotismo percebe rapidamente que esse valor é o da morte". (BATAILLE, 2004, p. 412-13) Neste sentido, verifica-se ainda que esta instalação de Tunga apresenta um objeto curioso, o fêmur em ouro, que instiga uma reflexão sobre o desejo e pode ser pensado como metáfora do membro erótico masculino. Essas associações de sentido entre erotismo e a vida

encontram de fato eco neste jogo poético composto pelo artista. O que essa aproximação à arte de Tunga revela é que o erotismo é uma das premissas de sua produção.

Tunga conduz seu trabalho interessado em deixar ver o sentido da aventura humana. Segundo Bataille, o homem é um ser descontínuo, preocupado em manter sua vida, pois sabe que seu corpo é perecível. (BATAILLE, 2004, passim) O autor concebe o erotismo como sendo um estado de crise que sente o homem diante do pavor da morte, frente a algo que lhe é inconcebível, mas que lhe oferece uma abertura para apreender justamente sua continuidade. (BATAILLE, 2004, passim) Bataille também nos faz compreender que o erotismo é a força que incita a fusão entre os seres. E isto é o que nos permite verificar a continuidade. (BATAILLE, 2004, passim) Na constituição dessa poética de Tunga percebe-se também os ecos dessa ânsia do fluxo de continuidade do ser, mesmo diante do assombro que se espreita em *À luz de dois mundos*.

Como se pode perceber, Tunga cria, no seu jogo poético, suas próprias normas. Ele constitui seu projeto plástico a partir de elementos recorrentes, mas os insere em um jogo aberto à experimentação e aos significantes. Sua produção, de característica híbrida, apresenta, ocasionalmente, certo ar de mistério. A dificuldade de interpretação muitas vezes se desfaz ao se ater à produção textual que acompanha sua plástica e a ela se incorpora. O trabalho do artista é crítico e revela questões fundamentais da humanidade, sejam relacionadas à reflexão sobre o desejo em nossa sociedade, ou ainda como sentido último de seu projeto sobre a conexão primordial e originária entre ser e mundo. Essas diretrizes são evidentes no conjunto de sua plástica e de modo bem elevado na potência das obras aqui analisadas da série *Quase auroras* e *À luz de dois mundos*. Se o tema principal de *À luz de dois mundos* reflete mais a questão da morte, talvez possamos dizer que na série *Quase auroras* o assunto principal é a própria vida e sua continuidade fundamental. A poética de Tunga revela enfim uma amarração de sentidos, cuja lógica nos diz algo mais sobre o fluxo contínuo de energia próprio do ser em sua integração ao mundo.

Referências

BASUALDO, Carlos. Uma vanguarda viperina. *Arte & Ensaios*, Revista do PPGAV-EBA-UFRJ, n. 22, p. 117-131, jul. 2011.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.

BATAILLE, Georges. *História do olho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BATAILLE, Georges. *A Experiência interior*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

COLI, Jorge. O âmago do desejo. In GUINSBURG, J.; LEINER, S. (Org.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 751-757.

COUTINHO, Wilson. Os obscuros objetos do prazer. *Arte hoje*. São Paulo, Ano 2, n. 23, p. 48-50, maio 1979.

DUARTE, Paulo Sérgio*. Tunga*: à luz de dois mundos. In TUNGA. *Tunga*: à luz de dois mundos. (Catálogo de exposição). Salvador: Palacete das Artes Rodin Bahia, 2010.

FATORELLI, Joanna; QUEIROZ, Tania. (Org.). *Caderno EAV 2009:* encontros com artistas. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes Visuais do Parque Lage (EAV), 2012, p.162-213.

FREUD, Sigmund. *O Futuro de uma ilusão O mal-estar na civilização e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. V. XXI: Fetichismo, p. 173-185.

MARTINS, Marta. *Narrativas ficcionais de Tunga.* Rio de Janeiro: Apicuri, 2013.

MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar., 2009.

MATESCO, Viviane. Cópula. *Arte & Ensaios,* Revista do PPGAV-EBA-UFRJ, n. 22, p. 132-139, jul. 2011.

RJEILLE, Isabella; TOLEDO, Tomás (Org.). *Tunga*: o corpo em obras. São Paulo: MASP, 2017.

ROLNIK, Suely. Um experimentador ocasional em equilíbrio instável. *Arte & Ensaios*, Revista do PPGAV-EBA-UFRJ, n. 22, p. 141-153, jul. 2011.

SARDENBERG, Ricardo. *Arte contemporânea no século XXI*: 10 brasileiros no circuito internacional. Rio de Janeiro: Capivara, 2011.

TUNGA. *Barroco de lírios.* São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

TUNGA. *Quase auroras*: phanografias. (Catálogo de exposição). São Paulo: Galeria Millan, 2009.

TUNGA. *Tunga:* pálpebras. (Catálogo de exposição). São Paulo: Galeria Millan, 2017.

TUNGA. *Tunga*: laminated souls. Berlin. (Catálogo de exposição). Luhring Augustine/Galeria Millan, 2007.

TUNGA. *Tunga*: à luz de dois mundos. (Catálogo de exposição). Salvador: Palacete das Artes Rodin Bahia, 2010.

TUNGA. *Tunga:* dessins érotiques. (Catálogo de exposição). Paris: Galerie Daniel Templon, 2007.

Notas

[1]Este texto é resultado de Estágio Pós-doutoral realizado entre setembro de 2017 a julho de 2018 no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, sob supervisão do Prof. Dr. Luciano Vinhosa, a quem agradeço imensamente e a todos que auxiliaram no desenvolvimento deste trabalho.

[2] O conceito instauração, adotado por Tunga, é atribuído a Lygia Clark e pressupõe uma junção entre instalação e performance e também o atrelamento de linguagens diferentes em uma mesma proposição. Ver RJEILLE; TOLEDO, 2017, p. 35.

resenhas críticas

Impermanências literais

[Larry Bell, *6 x 6 An Improvisation*, White Cube Bermondsey, Londres]

Helio Branco [1]

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1931.215-220

A maior e mais recente instalação da extensa carreira de Larry Bell interconecta pinturas e trabalhos sobre papel dos anos 1960 e 70 e colagens da década de 80. Em face das alegadas maneiras intuitivas "de quem trabalha mais rápido do que pensa" e da "recusa em escrever manifestos", talvez seja mais apropriado nuançar seus laços com o minimalismo e com a assunção do cubo como paradigma de parte de sua geração.

Tanto o interesse em formas geométricas que parecem flutuar sobre as superfícies postulando o espaço tridimensional, como nos *Ellipse Works* dos anos 60/70, quanto o empenho na volumetria de formas curvas e na sugestão de espaços intersticiais, como nas colagens *Church Studies* dos anos 80, tomam parte no arranjo espacial atual diferentemente.

[1] Helio Antunes Branco é artista, Doutor e Mestre em Linguagens Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Possui graduação em Escultura na Escola de Belas Artes pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2002). É atualmente Professor Substituto de Pintura na Escola de Belas Artes - UFRJ. E-mail: heliobranco@yahoo.com.br

Composto de painéis de vidro de 1,80m2 variavelmente transparentes e rearticuláveis, que se erguem apoiados na junção de uma estrutura em forma de L, o trabalho de Larry Bell apresenta oito "cubos abertos", isto é, oito pares de Ls juntados de tal maneira que configuram-se como uma estrutura cúbica sem a parte superior, por vezes com paredes duplas. Essa configuração, além de permitir que circulemos no entorno, por vezes franqueia acesso ao interior da cada cubo. Através da transparência mais ou menos matizada das placas de vidro, vemos não apenas a arquitetura da galeria e seus equipamentos como também as pessoas que por ela circulam. Concomitantemente, ao nos deslocarmos no recinto, as superfícies propriamente refletoras dos painéis também multiplicam efeitos caleidoscópicos e nos devolvem imagens dinâmicas da sala e dos visitantes, tomadas de ângulos mais incomuns que inusitados.

As transparências e flutuações de *6 x 6*, bem como os volumes e interstícios dos trabalhos pregressos, advêm da vaporização de produtos químicos, dentre os quais uma liga de níquel-cádmio, aplicados em inúmeras e finíssimas camadas multicoloridas ou tonais. Mais do que a experimentação de uma técnica sob exigência de meios expressivos e suportes distintos, recolocados sob outras premissas metodológicas, importa reconhecer também a partilha de alguma dramaticidade na ambição dos *vapour drawings* em dominar as superfícies ou o ambiente que os acolhe. Segundo o ponto de vista que se queira adotar, *6 x 6* pode levar ou trazer, para mais longe ou para mais perto, essa demanda de espaço; de maneira categórica empenha-se em apoderar-se dele mas o faz de modo diáfano, flutuando no limiar oscilante de sua presença perceptível, sem contudo deixar de balizar nossos deslocamentos no ambiente.

Que o chão acarpetado minimize o som dos deslocamentos dos visitantes e que os "cubos" de vidro sejam abertos, e ostentem graus de transparência variados, somente reforçam a desconcertante sensação de que a obra solicita algo como um acréscimo de alheamento da parte de quem a experimenta. Precisamente porque os cubos "absorvem", pela transparência, uns aos outros e quem ou o que quer que esteja no entorno, vale a pena ter em conta o refinamento da atenção requerido, por hipótese, na constante ameaça de

que o vidro venha a se quebrar inadvertidamente por um visitante mais afoito ou displicente. Em face das circunstâncias de circulação distraída e, ao mesmo tempo, atenta que a obra estabelece, talvez esse risco hipotético ajude a detectar em que medida aquela demanda pregressa pelas cercanias dos suportes expressa-se, nesta oportunidade, postulando não apenas o espaço tridimensional como também nosso comportamento, depurado então pela exiguidade de limiares perceptivos de transparências e veladuras e de sutilezas de orientação espacial que elas suscitam. Sendo assim, talvez não surpreenda a desconcertante sensação de que por vezes a presença de visitantes, sobretudo em excesso, pareça inoportuna, mas também, paradoxalmente, crucial: enquadradas como lentes e monitores habitualmente o fazem, deslizam nas superfícies especulares cenas de movimento de pessoas multiplicadas, de partes de corpos rebatidos em espelhamento, reflexos esmaecidos ou sombreados, assim como se reapresentam, sob outros enfoques, ações como caminhar por entre as obras, mas também parar para olhar ou descansar; fotografar, ver e mostrar as fotografias no celular, mas também conversar e ler.

É possível experimentar certa inquietação gerada pela interconexão com duas salas com obras muito diversas: colagens e impressões térmicas a vácuo emolduradas e organizadas na parede, contíguas aos "cubos" de vidro de grande formato de *6 x 6 An Improvisation*. Mais do que desafiar o habitual esmero de um desenho curatorial coerentemente elaborado – que de resto logra êxito em *Smoke On The Bottom* como conjunto –, a suposta discrepância fisionômica entre as obras interroga um tipo de tecnologia refinada diante de desafios que se renovam. Uma sala que é um caminho, e não a entrada principal, conecta o trabalho atual entre duas séries de trabalhos anteriores em salas distintas. O que antes aspirava levitar das superfícies, e avançava pelas bordas do suporte, demandando o espaço literal, importa agora como relacionamento dos objetos com o ambiente desafiando nossa perspicácia, reorientando a dedução algo óbvia do aprimoramento técnico da obra ao longo de uma sucessão temporal, abrindo-a agora para impermanências externas, por assim dizer, mais que literais.

Larry Bell, *6 x 6 An Improvisation*

de 28 de abril a 18 de junho de 2017

White Cube Bermondsey, Londres

Mais informações: http://griffingallery.co.uk/exhibitions/david-mach

(Fotos: Helio Branco)

Recebido: 15/5/2018; Aprovado: 29/5/2018

Como citar: BRANCO, Helio. *Impermanências literais* [resenha crítica da mostra de Larry Bell, *6 x 6 An Improvisation*, White Cube Bermondsey, Londres]. *Poiésis*, Niterói, v. 19, n. 31, p. 215-220, jan./jun. 2018. doi: http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1931.215-220

A logística dos sentidos

[David Mach, *Incoming*, Griffin Gallery, Londres]

Helio Branco [1]

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1931.221-226

A natureza exorbitante de um trabalho do artista escocês David Mach na Bienal de São Paulo, em 1984, enfrentava a amplidão envidraçada do Pavilhão Ciccilo Matarazzo com desenvoltura, potencialmente apto a enlaçar, além de objetos, o vasto espaço arquitetônico interno, circundado por sua vez por jardins e ciclovias: a duna de jornais e revistas que se erguia parecia ter sido esculpida pelo trator que a confrontava. Em outra oportunidade, em Londres, em 2017, na mostra individual *Incoming* na Griffin Gallery, efeitos dessa desmesura provocavam uma compressão no ambiente algo intensiva; a obra torna-se presente de um modo que faz com que não possamos ficar ao largo do raio de influência do arranjo, pois ela demanda atenção e tem êxito, de maneira a um só tempo sutil e avassaladora. Um misto de "cumplicidade" e de "agressão" permeia o ambiente. Afora a

[1] Helio Antunes Branco é artista, Doutor e Mestre em Linguagens Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Possui graduação em Escultura na Escola de Belas Artes pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2002). É atualmente Professor Substituto de Pintura na Escola de Belas Artes - UFRJ. E-mail: heliobranco@yahoo.com.br

WRANGLER
Jeep

grande concentração de matéria que modifica a acústica da sala e faz com seja possível percebermos nossos passos, vozes e o som do ambiente diferentemente. Por óbvio, não apenas a atmosfera é engolfada pela obra no que tange aos domínios da visão, mas também aos do olfato: óleo, tinta, borracha, papel; e aos do tato, que se conecta à visão incitado pela sugestão de superfícies.

De uma parede central desemboca uma avalanche composta por 20 toneladas de jornais e tabloides londrinos de colorações diversas; um automóvel utilitário de porte médio preto e brilhante; e, não tão maior que o veículo, um contêiner de cor azul intensa. A cascata de jornais, caprichosamente construída em volutas que se superpõem e se mesclam, avança de um portal praticamente camuflado na estrutura predial, de modo que é impossível circundar o trabalho e somos induzidos a movimentos em forma de U em torno da obra. A estrutura consuma uma ondulação agigantada de material industrial produzido em massa, reúne incontáveis unidades sem junção definitiva, aptas a serem reconfiguradas a qualquer tempo. O Jeep, que pertence a Mach e que ele veio dirigindo da Escócia, concebido para vencer terrenos acidentados com destreza e suportar cargas consideráveis, jaz acoplado sobre a montanha de "detritos" (assim o artista se refere aos impressos), obliquamente, vazio; ladeado pelo enigmático e impávido paralelepípedo azul, grande o suficiente para contê-lo, igualmente arremessado no turbilhão. Pares de grossas toras de madeira bruta, com mais de 2 metros de comprimento, tomam parte nesse arranjo e, a despeito de seu papel de arrimo, encontram-se tragadas pela torrente de papel tanto quanto os objetos aos quais dão sustentação: são os artefatos que mais explicitamente fazem convergir plasticidade e função ordinária, embora os outros componentes também o façam com menor intensidade.

No seio do literal deslizamento material da enxurrada, insinua-se um jogo de alternâncias de significado que faz oscilar os papéis de conteúdo e de continente dos volumes, enquanto também se esboça a noção de um tipo de autossuficiência operacional latente, como se à obra fosse factível portar-se, trazer-se ou levar-se a si mesma, e por si mesma, ou seja, movimentar tudo aquilo de que depende para constituir-se.

É interessante notar que a latência da propensão ao movimento, resolvida como logística da matéria, e o revezamento de sentido nos grandes volumes unitários, por exemplo, mas não só neles, permeiam *Incoming* no todo. De modo que os acúmulos de material industrializado, característicos do trabalho de Mach, podem ser experimentados diferentemente de seu efeito epidérmico mais evidente. Observe-se também que não é essencial estabelecer compromissos participativos ao lado da fruição da obra, que obras como as do Atelier Van Lieshout, também apoiadas na logística, tentam manter.

Talvez não seja ocioso situar *Incoming* no âmbito de ação da Griffin Gallery. A galeria oferece um programa de residência artística, um fluxograma de exposições e um prêmio anual, integrados a uma plataforma de fomento mais ampla, STEAM Co. (Science, Technology, Engineering and Maths), interessada em inovação e desenvolvimento, mesclando práticas artísticas e educação, voltada para a formação de público, abrangendo a comunidade do entorno da galeria, especialmente crianças. Seu programa de residências, aberto a artistas do mundo todo, possui dois módulos que, de modos diferentes, estão voltados para pesquisas de materiais artísticos. O complexo funciona situado em alojamentos nas vizinhanças da galeria e conta com dois estúdios no mesmo prédio que a acolhe. O projeto é comissionado e tem suporte técnico da Windsor & Newton, Liquitex e Conté à Paris, agrupadas por sua vez na Colart, *holding* de empresas do setor que acredita que o engajamento no material artístico seja crucial no ato criativo da arte de nossos dias. O fluxograma de exposições articula-se de maneira diversa às residências. O prêmio anual de pintura e desenho é conferido a trabalhos percebidos como inovadores nesse segmento, sejam de laboratório, projetos em andamento ou exposições propriamente ditas.

Premiado com o Turner Prize em 1988, não é difícil traçar a conexão de David Mach nessa rede que envolve pesquisa, produção, ensino e fomento, como eco de sua própria formação, mestre pela Royal College of Art e doutor pela University of Dundee, e como decorrência de suas atividades docentes como professor de escultura na Royal Academy School of London.

David Mach, *Incoming*
de 11 de maio a 17 de julho de 2017
Griffin Gallery, Londres
Mais informações: http://griffingallery.co.uk/exhibitions/david-mach
(Fotos: Helio Branco)

Recebido: 15/5/2018; Aprovado: 29/5/2018

Como citar: BRANCO, Helio. *A logística dos sentidos* [resenha crítica da mostra de David Mach, *Incoming*, Griffin Gallery, Londres]. *Poiésis*, Niterói, v. 19, n. 31, p. 221-226, jan./jun. 2018.
doi: http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1931.221-226

Universidade Federal Fluminense

Reitor
Sidney Luiz de Matos Mello

Vice-Reitor
Antonio Claudio Lucas da Nóbrega

Chefe de Gabinete do Reitor
Mário Augusto Ronconi

Pró-Reitor de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação
Vitor Francisco Ferreira

Coordenadora de Pós-Graduação *Stricto Sensu* da PROPPi
Andrea Latge

Coordenador de Pesquisa da PROPPi
Walter Lilenbaum

Pró-Reitor de Graduação
José Rodrigues de Farias Filho

Diretor do Instituto de Arte e Comunicação Social
Kleber Santos de Mendonça

Vice-Diretora do Instituto de Arte e Comunicação Social
Flávia Clemente de Souza

Coordenadora do PPG em Estudos Contemporâneos das Artes
Ana Beatriz Fernandes Cerbino

Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Área de Concentração

Estudos Contemporâneos das Artes

Corpo Docente Permanente

Andrea Copeliovitch
Ana Beatriz Fernandes Cerbino
Giuliano Obici
Jorge Vasconcellos
Leandro Mendonça
Ligia Dabul
Luciano Vinhosa
Luiz Guilherme Vergara
Luiz Sérgio de Oliveira
Martha Ribeiro
Ricardo Basbaum
Tania Rivera
Tato Taborda
Viviane Matesco

Linhas de Pesquisa

Estudos Críticos das Artes
Estudos das Artes em Contextos Sociais
Estudos dos Processos Artísticos

Professores Colaboradores

Mariana Pimentel
Pedro Hussak Van Velthen Ramos

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

***Poiésis*. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (2018, 228p., 21cm, il.).**

***Poiésis*, Niterói, v. 19, n. 31, jan./jul. 2018.** (Editor: Luiz Sérgio de Oliveira).

Universidade Federal Fluminense; Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação; Instituto de Arte e Comunicação Social; Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes.

ISSN 2177-8566 (online)

1. Artes; 2. Práticas artísticas; 3. Crítica de arte; 4. Estética; 5. Cultura

ISSN 2177-8566